3 1761 01098047 2

HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/kritischeschrift01brah

12
9811

Otto Brahm

B8135k

OTTO BRAHM
KRITISCHE SCHRIFTEN

Erster Band:

ÜBER DRAMA UND THEATER

Herausgegeben von Paul Schlenther

160144.
21.3.21.

1915

S. FISCHER, VERLAG
BERLIN

Zweite Auflage.

Mit einem Jugendbilde Otto Brahms
nach einer Federzeichnung von Emil Heilbut, del. 1880.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

FRAU CLARA JONAS,
der hilfreichen Freundin, zugeeignet.

INHALT

Vorwort des Herausgebers XIII

E. v. Wildenbruch: Die Karolinger 1
Das Wallnertheater 5
Ludwig Barnay als Hamlet 8
Die Meininger
  Wallenstein 10
  Julius Caesar 13
Edwin Booth 15
Ernestine Wegner 27
Josefine Gallmeyer 29
Das Deutsche Theater 30
Die ersten Vorstellungen des Deutschen Theaters
  Kabale und Liebe 38
  Minna von Barnhelm 43
  Iphigenie auf Tauris 47
  Don Carlos 50
  Der Richter von Zalamea 55
  Romeo und Julia 60
Pauline Lucca 61
Aus dem zweiten Jahre des Deutschen Theaters
  Wilhelm Tell 68
  Romeo und Julia 70

Ibsens Gespenster 73
Das deutsche Drama und das Deutsche Theater . 81
Sophokles: Antigone 86
Die Berliner Posse 93
Anzengrubers Kreuzelschreiber 96
Macbeth im Deutschen Theater. 100
Ibsens Gespenster in Berlin 104
Die Jungfrau von Orleans der Meininger 115
Clavigo im Deutschen Theater 117
Ibsens Volksfeind in Berlin 121
Ibsens Rosmersholm 130
Anzengrubers Gwissenswurm 136
Zolas Therese Raquin 139
Spielhagens Philosophin 143
Götz im Deutschen Theater 145
Otto Ludwigs Makkabäer 148
Paul Heyse: Die Weisheit Salomos 154
Ibsens Wildente 158
Maria Stuart im Hoftheater 167
Pariser Theatereindrücke 171
Zur Eröffnung des Lessingtheaters. 189
Zur Eröffnung des Berliner Theaters 192
Die Räuber im Deutschen Theater 197
Friedrich Haase 200
Barnays Braut von Messina 202
Grillparzers Jüdin von Toledo 205
Drei Realisten (Anzengruber, Björnson, Kretzer) . 211
Wildenbruchs Quitzows. 219
Ibsenvorstellungen
Frau Inger auf Oestrot 224

Ein Puppenheim 226
Die Frau vom Meere 232
Stützen der Gesellschaft 239
Coriolan im Berliner Theater 244
Fausts Tod im Deutschen Theater 246
Die Eröffnung der Freien Bühne 251
Hauptmann: Vor Sonnenaufgang 255
Holz und Schlaf: Papa Hamlet 263
Wilbrandts Markgraf Waldemar 266
Paul Lindau: Der Schatten 269
Goncourts Henriette Maréchal 272
Björnson: Ein Handschuh 276
Sudermann: Die Ehre 280
Freie Bühne für modernes Leben (zum Beginn) . 285
Sardou: Marquise 287
Arthur Fitger: Von Gottes Gnaden 290
Hauptmanns Friedensfest 294
Das Barnaytheater 303
Der Fall Kainz 308
Hartlebens Angele 312
Ibsen: Ein Volksfeind 315
Ibsens Hedda Gabler 317
Ludwig Anzengruber 325
Otto Ludwig: Das Fräulein von Scuderi 345
Hauptmann: Einsame Menschen 350
Adolf Sonnenthal in Berlin 355
Maeterlincks Maleine 369
Ludwig Fulda: Die Sklavin 373
Hauptmanns Kollege Crampton 376
Kleist und Moliere im Hoftheater 382

Grillparzers Bancban 386
Maupassants Musotte 390
Hebbels Gyges 394
Strindbergs Fräulein Julie 401
Hauptmanns Weber 406
Agnes Sorma als Nora 413
Goethes Stella 418
Von alter und neuer Schauspielkunst 420
Wiener und Berliner Volksbühne 429
Guinon und Denier: Die Dummen 436
Iphigenie im Deutschen Theater 438
Rede auf Antoine 440
Von der Münchner Freien Bühne 442
Rede auf Maeterlinck 445
Henrik Ibsen in Berlin 447
Gedenkrede auf Henrik Ibsen 456
Freie Bühne (Rückblick) 462
Ein Brief an Gerhart Hauptmann 477

Register der Namen (von C. J.) 479

VORWORT

Was wir bringen, ist nur eine Auslese der kritischen Arbeit Otto Brahms. Nicht auf Fülle oder Überfülle kam es an. Nur durch Stationen sollte die Bahn seiner Entwicklung festgestellt werden. Unter den ungezählten Abenden, die er als kritischer Geist und Gast vor einer Berliner Bühne gesessen hat, wurden Tage von besonderem Schlag hervorgehoben, Tage der Wegwende.

Von klassizistischen Idealen erfüllt, unter den harmonischen künstlerischen Eindrücken des Hamburger Thaliatheaters kam er nach Berlin und begann 1881 hier ins Weite zu wirken. Schon früher hatte er den Unterschied zwischen unseren beiden Klassikern erkannt. Was ihn zu Goethe zog, entfernte ihn von Schiller, gegen den er dann ein Unrecht fühlte, das seine Schillerbiographie sühnen sollte. Desto kräftiger blieb er von Schillers Epigonen abgekehrt. Sie waren ihm noch widerwärtiger als Alltagsamüseure der Theaterspekulation.

Wo nach Goethe und Schiller starkes Eigengewächs aufkam, begrüßte er es hell und rief sein Publikum herbei. Neben seinem Liebling Kleist trat er für Grillparzer ein, in gemessenem Abstande für Ludwig und Hebbel. So zeigte er öfters den Mitlebenden andere Vorbilder als die gewohnten.

Noch begieriger richtete sich sein scharfer, klarer Blick auf die Mitlebenden selbst. Langsam, aber mächtig und dann für immer wurde er zu Ibsen hingerissen. Nun hatte

der wählerische, als prinzipieller Neinsager verhaßte Rezensent einen Lebendigen, für den zu kämpfen, für den zu begeistern war. Nun stand er mitten im Enthusiasmus, den er die Kehrseite der Kritik nannte. Nun konnte man ihn nicht mehr als einseitigen, kalten Intellektmenschen verkennen. Ibsen war das Ereignis seines Lebens; als Ibsen eben gestorben war, schrieb er: „Nun ist also dieses lebendige Wahrzeichen einer großen Zeit ganz zerfallen, und wir müssen trachten, es in uns selber neu zu errichten, aus eigener Kraft". Auf der Bühne durfte er noch sechs Jahre darnach trachten; das geplante biographische Werk zu schreiben, untersagte der eigene Tod.

Ibsen war das Ereignis, das im geraden Wege zur Tat führte. Brahm stellte sich in die Mitte einer freien Bühne, die dem „Naturgewollten" bestimmt war, und, wie durch unsichtbare Mächte gesandt, trat sofort ein großer Dichter neben ihn: ein junger und ein deutscher! Nach einem deutschen Dramatiker der Gegenwart, an dem die Kritik ihre enthusiastische Seite zeigen durfte, hatte es den tapfern Pfadsucher verlangt. Der große Norweger konnte seine Sehnsucht doch nicht ganz stillen. Energisch hing er sich an Anzengruber, der auch ein Verkannter war, und wie er sich seiner annahm, wird aus diesen Blättern deutlich. Hoffend grüßte er das Meteor Wildenbruchs. Dann aber kam die Jugend, die neue Zeit. Mit ihr die Stunde und der Wille, stärker zu wirken als durch das geschriebene Wort.

Zwölf Jahre lang war Otto Brahm der führende Berliner Theaterkritiker gewesen. Nun wurde er Theaterdirektor. Seitdem ergriff er nur noch selten das Wort. Ganz wurde er den Kritiker nicht los; ein Zug zum einsamen Schreibtische blieb. 1904 trat seine Direktionsführung in eine Krise. Er sollte nach zehnjähriger Arbeit das Deutsche Theater verlassen und war unschlüssig, ob er noch einmal „diese Zentnerlast des Theaters" auf sich nehmen würde: „Meine Neigung," schrieb er in einem

Briefe, „meine Neigung, ein neues Theater zu gründen, ist gering; es ist sehr schwierig nach vielen Seiten. Meine Lust an der Theaterführung habe ich gebüßt, ich kann ruhig Abschied nehmen. Es würde Konkurrenzkämpfe geben um jeden Autor, um jeden Schauspieler, das ist häßlich und kostet Opfer". Er gesteht, daß er sich oft darnach gesehnt habe, „wieder ausschließlich in geistigen Interessen zu leben", wieder „ein Literaturmensch" zu werden. Er sieht ein neues Leben vor Augen: „Sich einschränken, sich äußerlich bescheiden, um innerlich zu gewinnen. Mir erscheint es heute — vielleicht morgen nicht mehr — wie ein Wille des Schicksals, daß (im Deutschen Theater) die Alliance Lindau-L'Arronge siegte; daß mein zögernder Wille so bestimmt wurde". Dann aber kam er doch, durch Gerhart Hauptmann bestärkt, zu dem Resultate: „Dableiben! Nicht aus der Schule laufen"! Damit sind seine Zweifel gelöst, und er übernahm das Lessingtheater, das er dem Vertrauen seines alten Gegners Oscar Blumenthal zu danken hatte. „Gewiß," schreibt er nach gefaßtem Entschlusse, „gewiß sind auch wieder viele Dinge dabei, die sich ideell lohnen, denn ich fühle, wenn auch der Geist oft dabei sich verflacht vorkommt, auf der anderen Seite den Willen und die ganzen Fähigkeiten der Aktivität stärker werden und sich ausleben. Und mancherlei leisten und ein bißchen Gutes wirken kann man ja auch dabei . . . Und ich fühle, daß ich doch noch vieles zu geben habe, Schätze der Empfindung, ungehobene . . ."

So sollte noch ein zweites Jahrzehnt der Theaterpraxis folgen. Jetzt erst führte er Ibsen zu seinem großen deutschen Siege, weil er aus des Dichters Werken ungehobene Schätze der Empfindung zu heben verstand.

Ein drittes Jahrzehnt wollte er nicht mehr mitmachen. Nun war die Heimkehr an den einsamen Schreibtisch beschlossene Sache, um in geistigen Interessen zu leben und innerlich zu gewinnen.

Die Natur hat anders gewollt. Am 28. November 1912 ist er gestorben, noch nicht ganz 57 Jahre alt. Wir kramen in vergilbten Druckschriften und holen hervor, was für die Wirkung seiner Lebensarbeit zeugt, zugleich für die deutsche Kunstentwicklung seit 1880.

Berlin, 7. Oktober 1913.

Paul Schlenther

ERNST v. WILDENBRUCH: DIE KAROLINGER

Vor einem zahlreichen und distingierten Publikum sind „Die Karolinger", Trauerspiel in vier Akten von Ernst v. Wildenbruch, in Szene gegangen. Auch wenn man abzieht, was freundschaftlicher Übereifer und zum voraus feststehendes Wohlwollen zu den Ehren beigetragen, welche dem Dichter zuteil wurden, bleibt dennoch genug übrig, um einen vollen, durchschlagenden Erfolg des Werkes zu konstatieren. Es gereicht Herrn Direktor Moritz Ernst zum hohen Verdienste, endlich einem Autor zu seinem Rechte verholfen zu haben, der seit Jahren vergeblich gestrebt hat, mit seinen Schöpfungen, die so voll echten Theaterblutes sind, auf die Bühne zu kommen.

In Wildenbruch tritt ein ganz eigenartiges und originelles Talent vor das Publikum. Wenn ich mit einem Worte die besondere Art des Dichters kennzeichnen soll, der jetzt zum ersten Male die Aufmerksamkeit größerer Kreise auf sich gezogen hat, so würde ich ihn einen preußischen Dichter heißen und dabei preußisch gleichbedeutend setzen mit energischer Männlichkeit und Kraft, mit Freude an der Fülle der Aktion, an dem Stoß und Schlag der Tat. Andere Dramatiker mögen schärfer beobachten, geistreicher charakterisieren, tiefer in die Abgründe des Seelenlebens tauchen, wo die Gedanken werden, die Entschlüsse sich erzeugen, mögen sorgfältiger motivieren, sicherer über die Technik herrschen: aber die Fähigkeit, in welcher Wildenbruch keinem

nachsteht, die meisten überholt, ist die Gabe, welche zuerst und zuletzt den Dramatiker ausmacht, die Gabe, lebendige, stürmisch pulsierende, nach vorwärts drängende Handlung zu gestalten. Daß ein Autor, dem diese Fähigkeit in so hohem Maße eigen ist, erst nach jahrelangen Mühen mit dem lebendigen Theater in ein Verhältnis kommen konnte, wirft ein schlimmes Licht auf unsere Theaterdirektionen, und nur die allgemeine Abwendung des Publikums von der Gattung des Trauerspiels mag die Leiter privater Bühnen einigermaßen entschuldigen.

Weshalb ich das so vergebliche Werben Wildenbruchs um die Gunst der Bühnen so bestimmt in den Vordergrund stelle? Der Grund ist ein sehr einfacher: zahlreiche Mängel, welche seinem Werke noch anhaften, sind nur aus der Nichtbeachtung seiner Bestrebungen zu erklären. Der Autor blickt auf eine ganze Anzahl dramatischer Schöpfungen zurück und erfährt doch jetzt zuerst die öffentliche Aufführung eines Werkes in der Hauptstadt, hört jetzt zuerst nicht nur die Meinung einer engeren Gemeinde, sondern auch das vielstimmige Urteil ganz Fernstehender. Eine Fülle von Anregungen sind ihm so erwachsen aus der Berührung mit dem Theater, mit einem zahlreichen Publikum, mit objektiven Beurteilern; und der unschätzbare Vorteil, der sich ihm aus alledem ergeben muß, wird sich hoffentlich bald in einer neuen ausgereifteren Dichtung offenbaren.

Ich sage in einer ausgereifteren Dichtung, denn eine gewisse Flüchtigkeit haftet diesen „Karolingern" unverkennbar an, eine Flüchtigkeit, die sich eben dadurch entschuldigt, daß Wildenbruch auch dieses Werk als ein Buchdrama schreiben mußte, ohne die Aussicht auf eine Darstellung. Das Stück heißt „Die Karolinger", aber nicht diese, sondern Bernhard von Barcelona ist der Held; ein gewaltiger Bösewicht aus dem Geschlecht Richards des Dritten, der über den schwachen Ludwig den Frommen schnell die Herrschaft erwirbt, ihn bei der Ver-

teilung seines Reiches nach seinem Willen lenkt und im Begriffe steht, den jüngsten Sohn des Herrschers, Karl, zum Kaiser auszurufen, als seiner Taten Schwere, die Vergiftung Ludwigs, die strafbare Liebe zu Ludwigs Gattin, sich entdeckt und der Mörder und Ehebrecher unter den Streichen der Karolinger fällt. Die heiße, von Blut und Wildheit erfüllte Atmosphäre dieser Vorgänge, die ungebändigten, durch kein feineres Empfinden zurückgedämmten Triebe, welche sich in ihnen offenbaren, haben den auf Fülle der Handlung und der Tat gerichteten Sinn Wildenbruchs angezogen, und er hat dem undankbaren, unbequemen, kalten Stoffe zum Trotz ein äußerst wirkungsvolles Stück daraus geschaffen. Nach einer klaren Exposition geht die Handlung schnell und energisch vorwärts in einem kräftigen, bilderreichen, edlen Verse voll Feuer und dramatischem Leben; der erste Akt schließt nicht, wie sonst so oft in modernen Dramen, ehe die Handlung nur begonnen, sondern er zeigt sie schon in vollem Flusse, der zweite Akt spielt in der großen Szene der Reichstagssitzung einen dramatischen Triumph aus, welcher nirgends seine Wirkung versagen wird, der dritte und vierte bringen nicht, wie man wohl fürchten konnte, einen Niedergang, sondern sie halten sich auf der erreichten Höhe und fesseln den Hörer bis zum letzten Augenblick.

Diesem so bestimmt ausgesprochenen Lobe muß sich nun freilich nicht minder bestimmter Tadel entgegenstellen. Vor allem: Bernhard, der Held, ist kein glänzender Charakter, kein tiefer; ein gewaltiger Bösewicht zwar, aber keiner, der uns im Innersten ergreift. Was zumeist ist die Triebfeder seines Tuns: der Ehrgeiz oder die Liebe? Sind seine Gefühle für Judith wahr oder erheuchelt, und was ist sie ihm mehr: Weib oder Kaiserin? Und Karl? Meint Bernhards Bemühen um ihn das Kind der Geliebten oder den schwachen Sohn des schwachen Vaters, der einst ein Spielzeug sein wird in seiner Hand?

Alle diese Fragen läßt der Dichter allzu lange im Dunkel, und wenn er sie endlich löst, so folgen wir ihm zweifelnd. Wie? Wir sollen es glauben, daß dieser rauhe, tatgewohnte Held, der vor keiner Missetat zurückscheut, vor keiner Lüge und keinem Verrat, nicht vor Treubruch und nicht vor schnödem Mord, in seinem Herzen eine sentimentale Jugendliebe gehegt hat durch Jahre hindurch, durch allen Kampf und alle Greuel! Wir sollen es glauben, daß dieser hartgesottene Bösewicht vor dem bloßen Wort seines Helfershelfers, vor der durch nichts bewiesenen Anklage des Mauren Abdallah tatlos und ratlos zusammenbricht und, vor aller Welt seine strafbare Leidenschaft offenbarend, die Geliebte in Schmach und Schande reißt, sich selber in den gewissen Tod!

In Shakespeares Weise durch inneren Zwang der Notwendigkeit, durch unverrückbare, gesetzmäßige Vorgänge seine Fabel sich entwickeln und erfüllen zu lassen sollte, wie mir scheint, Wildenbruchs vornehmstes Augenmerk sein; wo er aber die äußeren Mittel der Intrige nicht entbehren kann, muß er lernen, sie vornehmer und sparsamer zu gebrauchen. Wie z. B. in den „Karolingern" allemal, wenn es etwas zu verraten gibt, die Mauren sich einstellen: die Boten El Moheiras, um Lothar zu entlarven, Hamatelliwa um Judiths Liebe, Abdallah, um Bernhards Mord zu entdecken — das könnte ein minder freundlich gestimmtes Publikum leicht als komisch empfinden. Und wie bei offenen Türen Bernhard seine todbringenden Geheimnisse der Geliebten enthüllt, wie die Personen kommen und gehen, hier Hamatelliwa, welche die Mauren suchen, dort Bernhard, den Hamatelliwa sich herbeiwünscht, mit einem Worte: wie die Gesetze der Motivierung und Wahrscheinlichkeit beobachtet oder nicht beobachtet werden, darüber ließe sich im einzelnen noch vielfach mit dem Dichter rechten. Aber Einzelheiten entscheiden nicht für das Ganze, die kleinen und selbst die großen Schwächen des Werkes

töten nicht seine Vorzüge. Wir sind nicht reich genug an dramatischen Autoren, um eine Kraft, wie Wildenbruch sie offenbart hat, geringschätzen zu dürfen; freuen wir uns aber, daß sie endlich zu der ihr gemäßen Betätigung gekommen ist, und hoffen wir nach diesem Guten auf das Bessere, das sie in Zukunft uns noch bringen wird.

Die Darstellung des Werkes war bei weitem die beste, welche das Viktoriatheater uns bisher geboten hat. Alle Schauspieler waren sichtlich mit großer Liebe bei der Sache und hatten das Bühnengerechte ihrer Rolle voll erkannt. Den Helden spielte Herr August Bassermann sehr wirksam; er hatte Feuer, Kraft und Leidenschaft und hätte nur den etwas bramarbasierenden Ton, welchen die Personen des Stückes so oft anschlagen, statt ihn zu verstärken, lieber mildern sollen. Ähnliches gilt von den anderen Mitwirkenden. Das Publikum verhielt sich von Anfang an äußerst freundlich und rief Darsteller und Autor wohl ein dutzendmal hervor; und selbst einige allzu grausame Momente, in denen der Dichter dem modernen, vielleicht überzarten Geschmack nicht Rechnung hat tragen mögen — so die Ermordung Hamatelliwas, wie der verstoßenen Geliebten Bernhards durch Bernhard selbst —, konnten die wohlwollende Stimmung nicht auf die Dauer trüben. Wir wünschen aufrichtig, daß sich der Erfolg nun auch als nachhaltig erweisen möge; wer immer noch Sinn hat für eine edlere Bühnenkunst und in dem Theater mehr sucht als eine bloße Vergnügungsanstalt, ist schuldig, die Bestrebungen des Herrn Ernst nach Kräften zu unterstützen.

Vossische Zeitung 28. 10. 81.

DAS WALLNERTHEATER

Als Karl Helmerding kürzlich nach mehrjähriger Ruhezeit wieder zum ersten Male vor seinen Verehrern er-

schien und in fröhlichster Laune auf die Bretter sprang, da erfreute er uns nicht nur durch seine ungeminderte komische Kraft, sondern mehr noch durch das frische Behagen, mit dem er sich offenbar im alten, lieben Element bewegte. Inzwischen hat er sechzehnmal hintereinander dieselbe Rolle des reisenden Registrators wiederholt und dabei von jener aufgesparten Frische leider das meiste zugesetzt; und der Künstler hätte vielleicht besser einen und den andern Tag der Ruhe gepflegt, bevor er mit einer neuen, will sagen neuen alten Rolle hervortrat. Doch gab er nichtsdestoweniger eine vortrefflicheLeistung: seinen Schuhmachermeister Gottlieb Weigelt, in L'Arronges „Mein Leopold", unter den vielen gelungenen Schöpfungen Helmerdings eine der allergelungensten. Ganz geht der Künstler, mit der Wandlungsfähigkeit des echten Schauspielers, in seiner Rolle auf und unter: er ist nur Gottlieb Weigelt, gar nicht Karl Helmerding. Und wie lebenswahr, bald uns ergötzend, bald uns ergreifend, stellt er die einzelnen Stadien dieses wunderbaren Daseins vor uns hin: aus dem protzigen, aber ehrenfesten Handwerker und Hauswirt des Anfangs, der in seiner gut bürgerlichen Kleidung nur mit der unschuldigen schweren Uhrkette prahlt, wird er der vornehmtuerische Rentier mit einer „Haushälterin" und einem „Sekretär", dem wir seinen Ruin von jeder Miene, von den Ärmeln des distingiert sein wollenden gelben Schlafrockes ablesen; der wieder verwandelt sich in den armseligen Greis auf der Dachkammer, der von aller Welt verlassen in rührender Bravheit für die Herstellung seines Namens arbeitet, bis ihn treue Liebe der verstoßenen Tochter mit ach so sanften Armen umfängt.

Helmerdings Darstellung, wie sie es verdiente, fand reichen Beifall, und dieser Beifall galt zugleich dem Künstler persönlich, zu dessen Benefiz die Vorstellung stattfand. Im übrigen hatte die Aufführung leider arg nichts Festliches. Nehme ich Herrn Blencke aus, der als

Werkführer Rudolf Starke ein frisches Bild männlich-derber Tatkraft gab, so ist wenig Gutes zu melden. Als Zernikows Jüngste war Frl. Wegner munter genug, und auch an ihren beliebten Minauderien ließ sie es nicht fehlen; schade nur, daß die so begabte Schauspielerin — Künstlerin mag ich sie nicht nennen — niemals im Rahmen bleiben will und immer ironisch über der Sache steht, wo sie doch ein Meister, wie Helmerding, lehren könnte, in ihr zu verbleiben. Am meisten aber wurde Engels vermißt, dessen Pianist Mehlmeyer als eine Glanzrolle allgemein bekannt ist. Er „fehlte ohne Entschuldigung", wie die Parlamentssprache sagt; denn die Entschuldigung, daß man ihn am anderen Ende der Stadt braucht, ist für uns keine; ein Theater, das noch irgend künstlerischen Ehrgeiz hat, sollte an einem Abend, wie dem gestrigen, alles daran setzen, seine besten Kräfte (auch Kadelburg hätte dazugehört) vorzuführen. Aber der rechte künstlerische Ehrgeiz — es muß endlich einmal ausgesprochen werden— scheint den Leitern des Wallnertheaters mehr und mehr abhanden zu kommen. Wie wäre sonst eine so nachlässige Einstudierung möglich, wie die gestrige; wie wäre es sonst möglich, in der Rolle dieses Pianisten, die durch Engels so vorzüglich vertreten war, einen Schauspieler, ich weiß nicht wievielten Ranges, zu verwenden, der mit seiner Darstellung ins Walhallatheater zu gehören schien — ganz zu geschweigen jener anderen Rolle, deren Verkörperung durch einen invaliden Mann auf das peinlichste berühren mußte. Aus eben so kleinen Anfängen erwachsen, wie einst das Wallnertheater, steht heute das populäre Unternehmen des Herrn Adolf Ernst da, das schon jetzt an Frische und Präzision der Darstellung den älteren und vornehmeren Konkurrenten übertrifft; möge dieser beizeiten sehen, dem deutlich wahrnehmbaren Niedergange zu steuern und zu retten, was noch zu retten ist.

Vossische Zeitung 15. 3. 82.

LUDWIG BARNAY ALS HAMLET

Unter den Darstellungen des Hamlet, welche man auf unseren Bühnen sehen kann, ist die des Herrn Barnay eine der interessantesten und für die gegenwärtige Schauspielkunst am meisten charakteristischen: keine ausgeglichene, einheitliche Leistung aus einem Guß, aber ein geistreiches, mit scharfem Verstande und der Herrschaft über alle technischen Mittel zusammengesetztes Bild, das bald zur Zustimmung und bald zum Widerspruch herausfordert, mehr anregend als aufregend, mehr das Auge, das Ohr und den Geist beschäftigend, als Einbildungskraft und Gemüt. Die äußeren Mittel, die der Darsteller mitbringt, sind die denkbar günstigsten; ein sonores Organ, einschmeichelnd und wohlgeschult, eine prächtige Gestalt, ein besonders im Profil ausdrucksvoller Kopf, ein vornehmer, zuweilen wahrhaft königlicher Anstand. Unter seinen inneren Gaben ist der Verstand, nicht der einfache Menschenverstand, sondern ein grübelnder und tüftelnder Sinn am meisten ausgebildet, sein Überwuchern hat der Innerlichkeit des Darstellers Schaden gebracht, und die einfache Fähigkeit, den Zuschauer ans Herz zu rühren, ihn zu ergreifen, geschmälert. Bitteren Hohn, kalten Spott, Verachtung und lächelnde Überlegenheit wußte dieser Hamlet wunderbar auszudrücken, die Szenen gegenüber Polonius, die herablassende Belehrung in der Szene mit den Schauspielern, zuerst und zuletzt die Fechtszene mit Laertes gelangen ihm ausgezeichnet, aber der erstrebte Eindruck der inneren Ergriffenheit gegenüber Ophelia, gegenüber der Königin wurde nicht erreicht, und an Stelle der Wahrheit, die jene anderen Szenen auszeichnete, trat nachgemachtes Theaterfeuer und Übertreiben der Effekte. Gerade dieses letztere hat, seit wir den Künstler nicht gesehen, bei ihm zugenommen; das Gastieren vor einem stets wechselnden Provinzpublikum hat ihn naturgemäß ge-

schädigt und das Wort des Hamlet (das der Darsteller weislich nicht sprach): „Wie kommt es, daß sie umherziehen? Ein fester Aufenthalt war vorteilhafter für ihren Ruf“ — hat sich auch an ihm bestätigt. Hoffentlich wird er es verstehen, wenn er diesen „festen Aufenthalt“ an dem „Deutschen Theater“ gefunden haben wird, den Schaden entschlossen wieder auszugleichen.

Ich sagte, Barnays Hamlet sei charakteristisch für die gegenwärtige deutsche Schauspielkunst, und meinte damit nicht so sehr die soeben dargelegten individuellen Züge, als vielmehr einen allgemein gültigen Zug, den der Künstler nur besonders scharf ausprägt: das Streben nach neuen Wirkungen auch in der alten Rolle, das Streben nach „Nuancen“. Weil die großen tragischen Figuren, welche unsere Künstler mit Vorliebe darstellen, schon von unzähligen Vorgängern verkörpert worden sind, welche ihre wesentlichen Linien fixierten, werden die jüngern fast mit Notwendigkeit dazu getrieben, von der Tradition abzuweichen — nicht weil sie schlecht, sondern lediglich weil sie Tradition ist. Der Schaffenstrieb ist vorhanden, und statt ihn (was das Natürliche wäre) zuerst und zumeist neuen Figuren zuzuwenden, bleiben unsere Darsteller dem modernen Trauerspiel mehr oder minder abgekehrt und schädigen dieses, wie sich selbst. Herr Barnay, der ja in der Lage ist, sich sein Repertoir selbst zu bestimmen, würde seinem Talent gewiß am meisten nützen, wenn er den mühseligen Scharfsinn, den er auf die klassischen Figuren im Übermaß verwandte, auf neue Rollen ableitete, er würde jene dadurch gleichsam entlasten und nicht mehr, wie man wohl mit lustiger Übertreibung gesagt hat, auf jede Zeile Text mehrere Pfund Nuancen zugeben. Gewiß bringt ihm sein scharfer ausdauernder Verstand, der auf alles achtet, nach allem herumspürt, manchen guten Einfall, aber zuletzt wird doch die Darstellung überladen und gezwungen. Wo gar nichts zu sehen ist, wo es weder Dunkelheiten noch

Schwierigkeiten gibt und das Einfache das allein Sinnvolle ist, hat Barnay noch Feinheiten, will er noch ein Extralicht aufstecken. Wenn Polonius fragt: „Was leset ihr?“ und Hamlet antwortet: „Worte, Worte, Worte“, so hat Barnay nach jedem Komma eine große Kunstpause, und jedes „Worte“ bekommt seine besondere geheimnisvolle Betonung, in der eine ganze Geschichte liegt. Wenn Hamlet Ophelia fragt: „Wo ist dein Vater?“ und hinzufügt: „Laß die Tür hinter ihm abschließen, damit er den Narren nirgends anders spiele als in seinem eigenen Hause“, so sieht die Superklugheit des Schauspielers darin eine Andeutung, daß Hamlet den hinter der Tapete Lauschenden argwöhne, und tut der Dichtung so weit Gewalt an, daß er den Polonius wirklich einen Augenblick hervortreten läßt und dann, sich auf eine Erhöhung schwingend, effektvoll-gewaltig fragt: Wo ist dein Vater? Oder er nimmt sich, den Dichter noch ungenierter meisternd, die Freiheit, als das Schauspiel im Schauspiel agiert wird und Lucianus erscheint, die Verse, die jener zu sprechen und Hamlet, wie es scheint, gedichtet hat, in der Erregung souffl ierend mitzusprechen — obwohl die Vorschrift Shakespeares nicht den geringsten Anlaß dafür bietet. So führt hier, wie in zahlreichen anderen Fällen, der durch nichts gezügelte Ehrgeiz des Schauspielers dazu, den Dichter zu vergewaltigen. Shakespeare muß sich ad usum Barnays verbessern lassen, auf daß Spielraum gewonnen werde für den Flügelschlag einer Virtuosenseele.

Vossische Zeitung 16. 4. 82.

DIE MEININGER

I. Wallenstein

Als die Meininger im Frühjahr 1874 zuerst in Berlin erschienen, entspannen sich laute Fehden über die Berechtigung und die Fruchtbarkeit ihres „Prinzips“,

Fehden, welche heute wieder aufzunehmen wohl auf keiner Seite gewünscht wird. Denn man hat allmählich erkannt, daß es mit dem sogenannten Prinzip nicht weit her ist und daß die besondere Art der Meininger weder ein absolutes Muster guter, noch ein absolutes Muster schlechter Schauspielkunst ist. Von dem Augenblicke an, wo man das Meiningertum als kanonisches Vorbild hinstellt, ist es zu bekämpfen; will man es als ein bloßes Ferment gelten lassen, so ist es uns willkommen. Das Meiningertum war ein Hecht im Karpfenteich deutscher Bühnenkunst — und es ist darum am freudigsten dort begrüßt worden, wo die Karpfen am wenigsten munter waren; daraus erklärt sich sein großer Erfolg in Berlin, sein geringer in Wien, wo Dingelstedt, ein Meininger vor den Meiningern, bereits seine Arbeit getan hatte.

Jedes Prinzip — um denn das gewichtige Wort für verhältnismäßig Unwichtiges zu gebrauchen — ein jedes Prinzip, einseitig gepflegt, führt zu Übertreibungen und Lächerlichkeiten. Es fehlte früher nicht, und es fehlt noch weniger jetzt bei den Meiningern an solchen Extravaganzen. Ihr Streben nach historischer „Echtheit" hat sie, im Einklang mit der allgemeineren naturalistischen Strömung dieser Tage, nur dahin gebracht, es für ein Großes zu halten, wenn sie nicht mehr die Abkürzungen der Wirklichkeit, die der Bühne genügen, sondern die Wirklichkeit selbst auf die Bühne bringen: ihre Schilde und Helme und Panzer rasseln genau so laut (vielleicht noch etwas lauter) als wirkliche Schilde und Panzer, ihre Türen sind nicht von Pappe, sondern von wahrhaftigem Holze, und fallen, sozusagen mit einem hörbaren Ruck, ins Schloß. Es ist im Grunde dieselbe Erscheinung, wie wenn der leibhaftige Rudolf Dressel bei einer Lustspielszene, die in seinem Lindenrestaurant spielt, über die Bühne des Wallnertheaters geht; es beruht auf derselben Vermischung von Wirklichkeit und Kunst, es macht das Nichtige zum Wichtigen, dieses wie jenes. Wenn diese

Echtheit auch weiter keine üblen Folgen hätte als die unerträglich langen Pausen zwischen jeder Verwandlung, so wäre sie schon zu tadeln; ich will nicht fünf Minuten warten, um einen neuen Schrank zu sehen, wenn die Handlung weiter drängt und mich jeder Augenblick der Verzögerung schneller und schneller aus der Stimmung reißt. Schöne Schränke haben ihre Berechtigung und schöne Kamine auch, seien sie nun im echten oder im nachgemachten Renaissancestil; aber wenn „zu derselben Zeit irgendein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist", so ist es eben so schlimm, wenn der Kamin, wie wenn der Narr mehr sagt, als in seiner Rolle steht — und ein neuer Hamlet müßte sich gegen das eine wie gegen das andere wenden.

Dieses Zuviel nicht an erster Stelle zu betonen war unmöglich gerade der Wallensteintrilogie gegenüber, die zu Kunststücken solcher Art gar so wenig herausfordert. Um so mehr ist es nun an der Zeit, auch der Vorzüge der Meiningischen Darstellungen zu gedenken, die sich namentlich an den drei Stellen offenbarten, wo sie ein jeder zum voraus gesucht hatte: im „Lager", in der Bankettszene, in der Abschiedsszene des Max. Hatte das „Lager" im ganzen ein Übermaß der Unruhe und der überhasteten Beweglichkeit, so bot es doch im einzelnen der überraschenden Bilder genug: wie der betrügerische Bauer von der erregten Menge fast zertreten wird in schneller Lynchjustiz, wie der Kapuziner sein Sprüchlein sagt und die Kürassiere das Promemoria anregen, das waren farbenprächtige Szenen voll Leben und Glanz. Unmittelbarer noch wirkte das Bild, welches der Bankettsaal bot mit seinen ineinander funkelnden Gläsern und Lichtern, seinem Schwirren und Klirren, seinem Durcheinanderspiel von Festesfreude und Verhängnis — und die Abschiedsszene des Max, welche besonders die Wucht der immer von neuem nachdrängenden Kürassiere, das unheilvolle Anschwellen des feindlichen Korps zu überzeugendstem Ausdruck brachte.

Das schauspielerische Fazit war am ersten Abend gering, am zweiten nicht groß. Weitaus die vortrefflichste Leistung bot Frl. Schanzer als Gräfin Terzky. Seit die Künstlerin das Berliner Nationaltheater verlassen hat, ist sie sehr bedeutend fortgeschritten; sie war die geistreichste Gräfin Terzky, die ich noch gesehen habe, und wußte sowohl ihre große Rede (im ersten Akt von „Wallensteins Tod") mit Feuer und Schwung zu spielen, als auch in Szenen mit Max und Thekla, wo sie mehr zurücktrat, durch ihre vortreffliche mimische Beredsamkeit belebend zu wirken. Das empfand man umso dankbarer, als über dem Liebespaar selbst ein unentrinnbarer Bann süßlicher Langeweile lagerte; beide Darsteller waren wie in Milch getaucht. Unmöglich war der Darsteller des Questenberg; als er bemerkte: „Wenn's so steht, hab ich hier nichts mehr zu sagen", lief ein allgemeines Ah der Erleichterung durch den Saal.

Vossische Zeitung 25. 4. 82.

II. Julius Cäsar

Als nach dem dritten Akt von „Julius Cäsar" der Vorhang über der Forumszene gefallen war, über dem Tosen und Branden einer wildbewegten Menge, das rauh und häßlich, wie die Wirklichkeit, ans Ohr des Zuhörers drang, fortreißend, mit unwiderstehlicher Leidenschaft, gewaltig und echt — sagte ich bei mir: Da sieht man doch, was die Meininger können. Und als nach dem vierten Akt der Vorhang über der Zeltszene gefallen war, über den im schleppenden Tempo und leeren Pathos streitenden beiden Römern, über einen heiser krächzenden Brutus und einen in lauter Gedankenstrichen redenden Geist Cäsars — sagte ich bei mir: Da sieht man, was die Meininger nicht können. Höhepunkt und Abfall, Vorzüge und Mängel, was sie können und nicht können, folgte hier hart aufeinander. Was sie können: eine von allen

Leidenschaften hin- und hergerissene, aufgestachelte, rasende, empörte Volksmasse vor uns hinstellen, so wahr in Ton und Gebärde, naturgetreu in Miene und Geste; was sie nicht können: einer Szene zu ihrem Recht verhelfen, die rein auf schauspielerische Wirkung gestellt ist und auf stark ausgeprägte künstlerische Individualitäten zählt, nicht auf Statisten. Es ist richtig: einen Auftritt, wie ihn der Schluß des dritten Aktes gewährt, so lebendig, so originell und von so unmittelbarer dramatischer Wirkung wird man kaum irgendwo sonst sehen können; und der Eindruck, welcher hier erreicht wird, wird dazu völlig im Geiste der Dichtung erzielt. Erst wenn wir diese Volksmenge in all ihrem Wankelmut sehen, stellt sich uns das ganze Wollen des Dichters und der welthistorische Prozeß in diesen Vorgängen lebendigst vor Augen. Wir erkennen den ehrlichen und unweltläufigen Idealismus des Brutus und die dämonische Aufwiegelungskunst des Demagogen Antonius; wir erkennen, wie dieses Volk, das jeder Windhauch regiert, reif ist für die Cäsarenherrschaft, und wie darum jene Träumer und Weltverbesserer untergehen müssen, welche sich dem unaufhaltbaren Lauf der Dinge entgegenstellen, dem Rad der Weltgeschichte in die Speichen fallen wollen. Und doch, indem die Inszenierung der Meininger diesen großartigen Höhepunkt mit all ihrer Kunst herausarbeitet, schädigt sie vielleicht den Eindruck des Gesamtwerkes. Um von einer Tatsache zu sprechen: nicht wenige, die aus früheren Vorstellungen der Meininger ihren „Cäsar“ kannten, verließen gestern das Theater nach dem dritten Akt — nicht ohne Grund; denn was nun folgte, war ein starker Abfall. Daß hieran die Dichtung eine Hauptschuld trägt, wird niemand bestreiten, aber der andere Teil der Schuld liegt an den unzulänglichen Einzeldarstellern, die nun vollends, gegenüber den eminenten Massenwirkungen, welche vorhergingen, arg ins Gedränge kamen. Kann aber das eine

mustergültige Kunst sein, die den Genießenden vor die Wahl stellt, von einer Shakespeareschen Tragödie entweder einen Torso nur zu sehen oder ein jäh abfallendes, von stärkstem Licht in stärksten Schatten gleitendes Ganze? Und darum wird die vorbildliche Bedeutung der Meininger Aufführungen angezweifelt werden müssen. Sie sind in einigen Teilen reformatorisch, originell, wirksam, alles was man will; aber sie sind niemals mustergültig, niemals kanonisch.

Die neuen Dekorationen (in Cäsars Haus und im Kapitol) gewährten einen wundervollen Anblick; ob sie, wie den Zeitungen mitgeteilt wurde, historisch „echt" sind und mit wissenschaftlicher Treue auf den gegenwärtigen Stand der Forschung gebracht, bin ich leider außerstande zu entscheiden, da ich kein Professor der Archäologie bin. „Das Rätsel ist zu spitzig — ich will einen Gelehrten fragen."

Vossische Zeitung 25. 5. 82.

EDWIN BOOTH

I

Sein Gastspiel als Hamlet zu eröffnen war für Mr. Booth nicht ohne Gefahr: denn wir Deutschen haben gerade zu diesem Werk ein so intimes Verhältnis, haben es uns so sehr zum geistigen Eigentum gemacht, daß wir ihm gegenüber den Stil einer nicht deutschen Kunst nur zögernd ertragen. Aber mit Hamlet auch bei uns zu beginnen war für Mr. Booth wie selbstverständlich: es ist seine vielleicht nicht beste, aber berühmteste Rolle, und so unzertrennbar ist sein Name von jenem Werk, daß der Amerikaner, wenn er an Hamlet denkt, unwillkürlich zugleich Booth vor Augen sieht, wenn er Booth nennt, zugleich an seinen Hamlet denkt.

Dennoch ist man auch in Amerika nicht der Meinung, daß sich Hamlet und Booth gänzlich decken. Und es

fehlt nicht an solchen, welche den großen tragischen Zug, das impulsiv und elementar Fortreißende in Booth nicht finden können trotz aller Bewunderung seiner eminenten schauspielerischen Kraft: mehr als seinen Othello rühmt man seinen Jago, und seine unbestrittensten Triumphe feiert er in den „plays of stage", den Effektstücken wie „Richelieu" und „Fools revenge" auf der einen Seite, in den Komödien wie „Der Widerspenstigen Zähmung" auf der andern.

Genau der nämliche Eindruck ist es, den ich von Mr. Booth empfangen habe. Eine Fülle und Fülle der geistreichsten, edelsten, rührendsten Momente; keine unmittelbar zwingende, tragische Wirkung.

Schon die erste Szene eroberte dem Darsteller Aller Sympathien. Welche anmutige Noblesse in den Begrüßungsreden zu Horatio und Marcellus, welche nervöse Ergriffenheit bei der ersten Nachricht vom Geist! Booth betont durchaus im Hamlet den Prinzen, der nie, auch wo er es innig wünscht, vergessen kann, daß er der Prinz ist, und der selbst Horatio die Hand zum Kusse reicht. Jeder Zoll ein Prinz — und doch, welch herzgewinnende Einfachheit in dem Verkehr mit den Hofleuten. Die Antwort, welche Rosenkranz auf die Frage der Königin: „Wie empfing er Euch" gibt: „Ganz wie ein Weltmann" — sie scheint auf Booths Darstellung vor allem zu passen. Wie hierin, so weicht in zahlreichen anderen Punkten der Darsteller von der deutschen Tradition mehr und minder ab; aber nirgends bemerkt man ein Streben nach forcierter Wirkung. Der Moment, wo Hamlet dem Geiste mit melodramatischem Zögern folgt, war für mich ein solches Forcieren; aber wie ergreifend nun die Szene mit dem Gespenst allein, wie vortrefflich der Augenblick, in dem die Freunde nahen, und der Beschluß, den Wahnsinn anzunehmen! Der auffallendste Zug im einzelnen ist für uns die Frömmigkeit dieses Hamlet; wo unsere Darsteller über Stellen wie „Der

Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden in lockende Gestalt" leicht hinweggehen, bringt der Amerikaner die schaudernde Furcht vor dem „devil" zu ihrem Recht.

Aber wie wäre es möglich, all der treffenden und feinen, der rührenden und liebenswürdigen Momente der Darstellung im einzelnen zu gedenken. Der köstlichen Ironie zu Polonius, des erheiterten Interesses an dem Totengräber, der verzweifelten Lustigkeit während und nach dem Schauspiel, der tiefen Ergriffenheit in der Szene mit der Mutter, dem Höhepunkt der Leistung. Ein schauspielerisches Temperament von seltener Reinheit, eine stets bereite Mimik von unendlicher Ausdrucksfähigkeit, ein gewinnendes Organ, das nur in dem seltsam heiseren Rollen nicht frei von Manier ist, machen die Darstellungen Booths zu den anziehendsten und lebendigsten, die es geben kann.

Und nun, bei einer so reichen schauspielerischen Fähigkeit, bei so glänzender Virtuosität, bei so viel Geist und Kunst und Feuer — scheint doch der höchste Kranz dem Darsteller sich zu entziehen. Wie vortrefflich nahezu alles einzelne — der Eindruck des Ganzen erhebt sich nicht über ein mittleres Niveau. Nicht darin allein liegt der Schade, daß der einzelnen Szene und ihrer Wirkung zulieb die Grundstimmung des melancholischen Tiefsinns allzu sehr zurücktritt; zuletzt ist es doch der Mangel einer elementaren Natur, der sich nicht überwinden läßt. Ruhelos schwanken, trotz allen „Erläuterungen", die Meinungen über Shakespeares Helden, aber die Darstellung von Booth, weil sie kein bruchlos Ganzes ist, wird den Vertreter keiner Meinung völlig befriedigen. Hamlets tragisches Geschick, nehme man es nun als das Geschick eines Menschen, dem eine Aufgabe gestellt wird, zu schwer für seine Schultern, oder als das Los eines, der sich als ein Reiner und Gesunder in einer unheilvollen Pflicht verstrickt — sein tragisches Geschick hat aus Booths Darstellung nicht in erschütternder Größe

zu mir geredet. Auf dem Theaterzettel liest man, daß Mr. Booth ein „Tragöde" sei; gerade dies aber ist es, was mir bis jetzt nicht zur Gewißheit ward, so sehr ich auch seine reiche Kunst bewundernd erkenne.

Vossische Zeitung 13. 1. 83.

II

Als König Lear hat Mr. Edwin Booth sein erfolgreiches Gastspiel fortgesetzt, dem die Teilnahme aller Kunstfreunde fortdauernd zugewendet bleibt, und hat damit eine neue Vollprobe seiner Kunst gegeben. Die Aufnahme war nicht minder warm als beim Hamlet; leider blieb im Residenztheater diesmal die Unterstützung des heimischen Personals auch hinter den billigsten Anforderungen zurück, und einzelnen Mitspielenden gegenüber war es den Hörern nicht möglich, ernst zu bleiben.

König Lear ist eine Figur, deren scharfe Grundlinien unverkennbar feststehen, und so ist es leicht zu fixieren, wo Rolle und Darsteller einander decken und wo nicht; es ist leicht festzustellen, welche Grenzen die Natur dem Interpreten gesteckt hat und wie ihn seine persönliche Art trägt und im Stich läßt. Der Lear von Booth hat so die Vorstellung, welche ich mir von seiner Individualität gebildet hatte, völlig zur Gewißheit werden lassen: alles, was Empfindung heißt, ist von seinem Reich; die elementare, gewaltig ausströmende Leidenschaft nicht. Er wirkt im edelsten Sinne rührend, nicht erschütternd. Und von den beiden Momenten des Tragischen weckt uns seine Darstellung wesentlich das eine: Mitleid.

Einen Grundzug des Charakters brachte der Künstler vor allem zur Geltung, wie schon sein Hamlet erwarten ließ: das Königliche. Die vorzüglich gelungene erste Szene brachte sogleich, in der majestätischen Anrede an Kent, diesen Zug zur Wirkung, und er erhielt sich und

wandelte sich zur freundlichen Hoheit hier, zur königlichen Größe dort. Und noch einen zweiten Zug führt der Künstler unvergleichlich zur Anschauung — das Phantastische, das in allen Vorgängen des Dramas von Anfang an steckt. Wenn dieser Lear mit dem wunderbaren Haupt- und Barthaar, mit dieser seltsam farbigen Gewandung und diesem ganzen märchenhaften Habitus bei Apollo und Jupiter schwört und Hekates Geheimnisse der Nacht anruft, so glauben wir ihm und folgen bis ans Ende. Aber ein drittes Moment vermissen wir ganz in seinem Lear: vor allem und zuerst ist der König, der um kleinen Fehlens willen sein Liebstes verstößt, ein Choleriker, er hat zu viel Blut — und Booth hat zu wenig. Den echten Zorn, den heiß von innen quellenden, sinnlos ausbrechenden, grimmen, blutigen Zorn des Cholerikers besitzt dieser Lear nicht; und er besitzt nicht das volle Pathos des den Elementen Trotzenden, wie es in der Heideszene mit den Versen: „Blaset, ihr Winde" ausbricht; jener Auftritt in der Heide, zusammen mit der Gerichtsszene, die sich ohne Verwandlung anschloß, war der wenigst gelungene des Abends.

Aber unendlich rührend nun das Erscheinen Lears, des Blumengeschmückten, Sinnberaubten vor Gloster und Edgar! Was ihn toll gemacht hat, stellt sich uns mit der ergreifendsten Klarheit vors Auge; als der Donner nicht auf sein Geheiß verstummen wollte, und er erkannte, daß er nicht „alles in der Welt" sei, traf ihn der härteste Schlag. Die Tragik der geborenen Herrschernatur, die ihre Ohnmacht erkennen mußte und doch „jeder Zoll ein König" bleibt, bringt Booth zur tiefsten Wirkung. Wie er die berühmten Worte spricht, wie er das „every inch" noch in halber Ruhe herausstößt und nun bei dem „a king" das wundervolle Auge blitzt und strahlt, der Arm sich gewaltig erhebt, alle Sehnen sich straffen — das wird sich jedem unvergeßlich ins Herz geprägt haben. Und unvergeßlich auch prägt sich ein, wie der Künstler,

das Auge nach innen gesenkt, allein auf die Stimme in der eigenen Brust noch lauschend, die Dinge der Welt nur mit halben Sinnen wahrnimmt, wie er jetzt in Gloster Goneril zu sehen glaubt — „Goneril mit einem weißen Barte" —, jetzt die Kunde vom Tode der bösen Töchter mit dem stillen Lächeln des Stumpfsinnes entgegennimmt; unvergeßlich, wie noch einmal in der Erinnerung an den Mörder Cordeliens, den der verzweifelnde Greis mit seinen letzten Kräften erschlug, die alte Zeit vor seinen Blicken auftaucht, die Zeit, da dies sein scharfes Schwert sie alle springen ließ.

Woher nun diese tiefe, lange nachhallende Wirkung bei einem Künstler, dessen Mittel, alles in allem, nicht ungewöhnlich groß sind, dessen Talente so bestimmte Grenzen gezogen sind und dessen Kunst obendrein so manches Moment rein nationaler Art anhaftet, das die unmittelbare Wirkung auf uns denn doch vielfach erschwert? Daß Booth eine richtige Schauspielernatur ist, von Temperament und echtem Theaterblut, daß ihn seine rein mimische Kunst, die Kunst des Mienen- und Gebärdenspieles, in der glücklichsten Weise unterstützt, ist unzweifelhaft für seine Darstellung sehr wesentlich; aber das Entscheidende liegt doch an einer anderen Stelle. Während es bei uns Schauspieler gibt — „die ich habe preisen hören und das köstlich" — welche an ihre Aufgaben mit einer seltsam kalten Überlegenheit herantreten und meist über der Rolle, nicht in ihr stehen, ist Booth stets völlig in der Sache drin, ist er erfüllt von ihr bis aufs letzte und lebt und atmet und stirbt in der Rolle, und jeder Rest seiner Persönlichkeit geht auf, jetzt in dem Hamlet, jetzt in dem Lear: ein anderer steht der Dänenprinz, ein anderer der König von Britannien vor uns.

Hier müssen unsere Künstler, die mit Recht zu diesen Darstellungen pilgern, von dem Kollegen zu lernen suchen, wollen sie sich die energische Eindringlichkeit

seiner Kunst gewinnen; vor einer äußeren Nachahmung seiner Art aber seien sie ausdrücklich gewarnt. Booth redet auch künstlerisch eine fremde Sprache; diese langgezogenen, vibrierenden Seufzer, dieses Schluchzen und heisere Rollen wollen wir von unseren Darstellern nicht hören und würden es so wenig goutieren wie den deutschen Othello a la Rossi; nur wer seine Art ins Deutsche zu übersetzen vermöchte und den inneren Nerv seiner Kunst ergriffe, gewänne den Kranz.

Vossische Zeitung 25. 1. 83.

III

Der berühmteste amerikanische und der berühmteste englische Schauspieler, Mr. Booth und Mr. Jrving, pflegen in London gemeinsam in Shakespeares „Othello" aufzutreten! heute dieser als Othello, der andere als Jago, morgen umgekehrt. Es wäre sehr anregend gewesen, wenn sich bei uns ein ähnliches Zusammenwirken von Mr. Booth und einem ersten deutschen Schauspieler hätte ermöglichen lassen; aber sei es, daß man ihn in Berlin nicht gefunden hat — wir waren darauf beschränkt, bei der Vorstellung des „Othello" einen Jago zu sehen, der den Othello im künstlerischen Sinne totschlug und so das Grundverhältnis der Dichtung unheilbar verrückte. Mit wie genialer Kraft Shakespeare auch seinen Jago gestaltet hat — er ist durchaus eine Nebenfigur; er ist derjenige, der die Handlung ins Rollen bringt, ist Mittel zum Zweck, nichts darüber. Tritt er in die erste Reihe, in den vordersten Vordergrund des Bildes, so entdeckt man erst, mit welcher Sorglosigkeit dasjenige, was wir heute Motivierung nennen, von Shakespeare behandelt worden ist: sein Haß auf den Mohren tritt mehr als ein bedingungslos gegebenes auf, als daß wir seine Ursachen kennen lernten; wir sollen die Voraussetzung dieses Hasses gläubig hinnehmen,

und nehmen sie auch hin — bei einer Nebenperson. Booth aber, der bei uns die Hauptperson aus ihm macht, ist genötigt, ein entschiedeneres Pathos, ein durchgreifendes Motiv seinem Jago zu geben, und er wählt dazu die Eifersucht, den Glauben Jagos, Othello habe bei Emilia „sein Amt verwaltet“: was bei Shakespeare nur ein Ding ist unter andern, eine Vorstellung, an die Jago selbst nicht recht glaubt, mit der er, wie mit allem, Menschen und Sachen, überlegen spielt — „Ich weiß nicht, ob es wahr ist oder nicht; allein nach bloßem Argwohn will ich tun, als wär es ausgemacht“ — das wird bei ihm das Wesentliche und Entscheidende. Von hier aus gestaltet er konsequent und mit einer Fülle der geistreichsten, feinsten und humoristischsten Einzelheiten seine Aufgabe; und wenn Shakespeares Jago vom vierten Akt an zurücktritt und in unserem Interesse nun völlig von Othello verdrängt wird, so wächst Booths Jago gerade im vierten und fünften Akt immer mächtiger in die Höhe und steht erst ganz am Schluß, wenn er bereits seine letzten Worte gesprochen hat, in voller Größe da: der Rächer tödlicher Beleidigungen, der den Feind, den er „wie Höllenmarter“ haßt, um alles gebracht hat, Ehre und Weib und Leben, und der nun willig selber sterben wird. Mr. Booth stellt mit einem Worte die Dichtung zunächst auf den Kopf und gibt dann eine Leistung von bewunderungswürdiger Lebendigkeit, Klarheit und Noblesse.

Freilich auch diese Noblesse, die hier wie in Hamlet und Lear so anmutig hervortritt, bringt einen fremden Zug in die Figur. Shakespeares Jago ist ein Soldat; Booths Jago ist ein Hofmann. Shakespeares Jago ist derb und fest, er nennt die Dinge sehr ungeniert bei ihrem rechten Namen und täuscht die Menschen gerade durch seine scheinbar biedere Rauheit; Booths Jago sieht aus wie ein verkleideter Prinz, er ist elegant, modern und höfisch-geschmeidig, und die meisten jener ungenierten Reden

läßt er ungesprochen. Aber daß er die Menschen beherrscht, nicht nur die grüne Jugend des Roderigo und den arglosen Othello, sondern auch die kluge Emilia und die andern alle, glaubt man auch ihm beim ersten Wort: für jeden und jede hat er seinen besonderen Ton, vor diesem scheint er der uneigennützigste, vor jenem der lustigste, vor der dritten der ehrlichste Mann zu sein, den es je gegeben. Wenn er Cassio von Desdemonens Reizen spricht und mit der prächtigsten Harmlosigkeit seine Trinklieder zum besten gibt, ist er der gute Kamerad, der lebt und leben läßt; wenn er Othello das Gift der tödlichsten Eifersucht einträufelt, die Biederkeit in Person; wenn er erfährt, daß der General zornig ist, das hellste Erstaunen, und mit einer kostbaren Naivität, wie aus den Wolken gefallen, fragt er: „Kann er zornig sein? Das hat Bedeutung, wenn Er zornig ist," — mit einer Naivität, die nur noch durch die ungläubige Entrüstung übertroffen wird, mit der er Emiliens Schilderung der hinterlistigen Schleicher anzweifelt: „Pfui! solchen Menschen gibt's nicht; 's ist unmöglich." Seine Mimik und seine ungezwungene Lebhaftigkeit in den Gebärden unterstützen auch hier den Darsteller wieder auf das beste; die zahlreichen malenden Gleichnisse Shakespeares, deren eigentümlich momentane Entstehung in der Seele der Sprechenden uns Otto Ludwig in seinen noch nicht nach Genüge gewürdigten „Shakespearestudien" dargelegt hat, weiß Booth, ganz dieser Theorie gemäß, als allmählich werdend vorzuführen, und hilft so, wenn er etwa von dem kleinen Gewebe spricht, mit dem er die große Fliege Cassio umstricken will, oder von dem Netz, aus ihrer eigenen Güte gestrickt, das sie gesamt umschlingt — er hilft dann dem Wort gern und gut durch die Gebärde nach.

Eine eigentümliche Auffassung, die sich nicht ohne Zwang und Willkür gegenüber der Dichtung behauptet, offenbart besonders der letzte Akt. Ist schon im vierten

Aufzug eine der wichtigsten Szenen, jene, in der ihn die leidenschaftliche Wut Othellos sinnberaubt zu Boden wirft, völlig getilgt, so ist im fünften Akt Booth zuliebe, dem Stücke zuleide Jagos Übergewicht aufs höchste gesteigert. Die Ermordung Roderigos, die bei Shakespeare in Gegenwart Gratianos und Lodovicos geschieht, vollzieht Booth, bevor jene kommen, und bringt einen, wenn nicht falschen, doch sicher unshakespearischen Zug hinein, wenn er bei den Worten „Wie still es in der Stadt ist" auf den am Boden liegenden Cassio den Dolch zückt — um ihn dann, von den jetzt erst in diesem Augenblick Herbeikommenden geschreckt, geschwind zurückzuziehen. Er wird so der Held dieser Szene, durch die Auffassung, wie durch die großartige Eindringlichkeit seines Spieles; und er wird auch der Held der letzten Szene, wenn er, von Lodovico und Montano zurückgeführt, mit verzweifeltem Hohne und der Wollust des Mannes, dem sein Rachewerk gelungen ist, auf Othello herabsieht; wenn er sich bei seinem letzten Vers: „Von dieser Stund' an red' ich nicht ein Wort", abkehrt und eine Weile so verharrt, bei Othellos Selbstmord aber sich wieder herumwendet und nun vor uns steht, wie mit der Miene des Tigers: das Auge weit aufgerissen, teuflischen Spott auf der Lippe, die ganze Gestalt in grimmige Freude, lächelnde Lust am Bösen.

Vossische Zeitung 6. 2. 83.

IV

Sehr schnell hat Mr. Edwin Booth auf seinen Jago den Othello folgen lassen; und während er uns noch im Geiste als der schnöde Anstifter des Gattenmordes beschäftigte, steht er schon als der Gattenmörder selbst vor unserm bewundernden Auge. Nur ein bedeutender Künstler konnte solches wagen, und es konnte nur gelingen, weil er jenes Eine besitzt, das zuerst den Schau-

spieler machen sollte und doch so vielen der Unsrigen versagt ist: die Wandlungsfähigkeit. Booth verkleidet sich nicht jetzt als Jago, jetzt als Othello; er ist heute der Betrogene, wie er gestern der Betrüger war. So war bei dem ersten Erscheinen sogleich, als der königliche Mohr im prächtigen Gewand uns entgegentrat, mit festem Anstand und ruhiger Würde, braun das edle Antlitz, das Auge groß und frei, der martialische Schnauzbart lang herabhängend — es war das Bild des höfisch-geschmeidigen Jago wie ausgetilgt, und nur sein Schatten noch fiel auf den Jago von gestern, dessen unsympathisches und anspruchsvolles Spiel uns den unerfüllbaren Wunsch doppelt verlockend erscheinen ließ; beide, Booths Othello und Booths Jago, miteinander sehen zu können!

Zumal eine Szene mußte diesen Wunsch wecken, weil in ihr beide Male Booth das Vollendetste leistet, jene im dritten Akt, wo der Verleumder sein Werk mit so meisterlichem Raffinement beginnt. Wie Booths Jago hier Tropfen für Tropfen das Gift dem Arglosen in die Seele träufelt, ist unvergeßlich; und unvergeßlich, wie Booths Othello das Gift aufsaugt, Tropfen für Tropfen, und vor unseren Augen seine tödliche Wirkung sich entfalten läßt. Was er spricht in jenem Augenblick, sind nur wenige, abgerissene Worte; aber daß Blicke, Mienen, ein so oder so erhobener und gesenkter Arm reden können von tiefinnerem Geschehen, lehrt ergreifend uns Booth; und wenn wir sehen, wie er sich gegen die Wirkung jenes Giftes zur Wehr setzt, wie es in seinen Eingeweiden wühlt, brennend, verzehrend, alle Ruhe raubend, so fällt uns reinstes Mitleid an mit dem armen Gehetzten.

Mitleid — daß ich zu dem Wort immer zuerst greifen muß, wenn ich die Wirkung unseres Gastes in den großen tragischen Gestalten bezeichnen soll. Tiefes Mitleid ist es, was mir sein Lear, sein Othello einflößen; armer, armer Othello, beklagenswerter Lear, möchte ich ihnen

zurufen, wie rührt mich euer Geschick, welch tiefes Mitleid weckt es in mir. Ich sehe den Othello, der sich unrettbar in den Netzen des Schlechten verstrickt, und ich glaube seinem Jammer, seinem Schmerz, seiner Verzweiflung an allem Edlen, die aus einer rein empfindenden, weichen, gütigen, liebevollen Seele kommen; aber den Othello, dessen gewaltig explodierende Leidenschaft alles um ihn herum verwüstet und an dem Liebsten außer ihm, dann an dem eigenen Selbst zum Mörder wird — ihn sehe ich minder klar, und ihm glaube ich minder willig. Wohl hat auch Booths Othello Ausbrüche des Zornes, aber sie gleichen dem Flackerfeuer, das schnell auflodert, um schneller wieder zusammenzubrechen, nicht der vernichtenden Glut, die aus einem mächtigen Innern herausschlägt; und wenn er bei dem stärksten Ausbruche, da er von Jago drohend Beweise fordert, die Mehrzahl der Hörer mit sich fortzureißen schien, so gestehe ich, selbst hier nicht überzeugt worden zu sein: ich bewundere die Kunst, die einem widerstrebenden Temperament auch das noch abgewinnt, aber ich sehe Kunst, nicht Natur.

Zu weich war der letzte Akt geraten. Die zornige Wechselrede mit Emilia, die stolze Erinnerung Othellos an das, was er dem Staate gewesen — alles ging unter in wehmütiger Weichheit. Wenn Othello vor dem Morde spricht: „Ich muß weinen, doch sind's grausame Tränen", so hat Booth nur die ersten Worte, nicht die letzten im Sinne behalten, und daß er den Mord zuletzt doch vollführt, erstaunt uns fast. Der Zusammenbruch gleich nach dem Mord dann ist tödlich: über die letzten Grenzen seiner Natur scheint Othello hinausgetrieben zu sein, und sein verzweifelter Jammer spricht, im Innersten ergreifend, aus dem Wort: „Mit meinem Weib! das Weib! ich hab' kein Weib!" So völlig gebrochen ist, der einst Othello war, durch seine Tat, daß die Entlarvung des Jago, die bei Shakespeare ihm noch erst den

letzten Stoß gibt, von dem Othello des Booth nur noch wie von einem Sterbenden, mit halber Seele, empfunden wird. Und wie er im Beginn des Stückes, voll süßer Innigkeit der Rede, Desdemonens Lieblichkeit dem Senat geschildert, wie er das Übermaß des Glückes, das ihm die Geliebte gibt, im ahnungsvollen Schauder und doch aus innerster Seele „schwärmend vor lauter Wonne" gepriesen hat — so stirbt er nun, da seine Hand sie fällen mußte, den Namen nur der einzig Teuern im Herzen und auf den Lippen, Desdemona, Desdemona rufend noch im schmerzvollsten Todeskampfe.

Von reiner Empfindung, von vornehmer und gereifter schauspielerischer Kunst, von konsequenter, zielbewußter Gestaltungskraft zeugt auch diese (wie es leider scheint, letzte) Leistung Booths; und die Erinnerung an den ausgezeichneten Gast, dem wir Abende so reich an Anregung und Genuß verdanken, wird bei den Theaterfreunden unserer Stadt sicher eine dauernde sein.

Vossische Zeitung 8. 2. 83.

ERNESTINE WEGNER

Einem vieljährigen Leiden, das Ernestine Wegner zu häufigen Unterbrechungen ihrer Bühnentätigkeit gezwungen hatte, setzte der Tod mittag um 12 Uhr in Wiesbaden ein Ziel. Ernestine Wegner ist den Berlinern seit 1869 bekannt, wo sie dem Woltersdorff-theater gute Tage brachte; in der Posse Emil Pohls „Auf eigenen Füßen" hat ihr jugendfrisches, übermütiges Talent die ersten triumphierenden Proben gegeben. Von der Berliner Chausseestraße siedelte sie nach der Bühne am Hamburger Alsterbassin über, und dort am Thaliatheater (irren wir nicht, von 1871—73) nahm Maurice sie in ernste künstlerische Zucht. Die Darstellerin hat hier vielleicht ihre beste Zeit verlebt: sie lernte sich in

ein Ensemble einordnen und ihr übersprudelndes Naturell zähmen. Mit ihrer Rückkehr nach Berlin entfaltete sich ihr Talent glänzender, aber auch eigenwilliger; sie wurde Helmerdings Partnerin und füllte den Platz aus, den Anna Schramm leer gelassen hatte. Diese beiden populärsten Berliner Soubretten stehen sich gegenüber, wie die ältere und die neuere Berliner Posse: die eine derb, kleinbürgerlich und nicht ohne Naivität, die andere scharf, großstädtisch, zur Selbstverspottung geneigt. Ironie war das Element, in dem Ernestine Wegner mehr und mehr lebte; sie parodierte zuerst andere und dann sich selbst. Sie suchte und fand den Weg über die Rampe herunter ins Publikum und lud mit beredter Augensprache den Zuschauer ein, sich mit ihr über die ganze Geschichte lustig zu machen. Niemand konnte das schalkhafter tun als sie, und ihre ungemeine Begabung bezeugte sich auch hier; aber im Grunde war das doch die Selbstauflösung der Posse, die Verneinung der Kunst. Selten glaubte die Soubrette an die Rolle, die sie darzustellen hatte; aber wenn sie ihre Natur einmal zurückdrängte, konnte sie lebendige Gestalten hinstellen. Die Hosenrollen paßten besonders für sie, und gewisse Ungeniertheiten in der Haltung kamen ihr für ihren „jüngsten Leutnant" gut zustatten. Am unwiderstehlichsten war die Schauspielerin, wie jeder weiß, in ihren Parodien; ihre Beobachtungsgabe und die Schnelligkeit, mit der sie kleine Eigenheiten auffaßte, war bewunderungswürdig. Wenn sie sich, Niemann imitierend, einen eingebildeten Bart strich: „Ich, Raoul!" oder wenn sie, die große Clara Ziegler besser zu parodieren, auf einen Stuhl kletterte, war sie in ihrem eigensten Element, und man mußte ohne Gnade mit. Für die Berliner Posse, die ohnedies nicht leben und nicht sterben kann, ist ihr Tod, nachdem Helmerding sich zurückgezogen hat und Engels fahnenflüchtig geworden ist, der schwerste Verlust.

Vossische Zeitung 3. 11. 83.

JOSEFINE GALLMEYER

Drei Monate nach dem Tode Ernestine Wegners ist Josefine Gallmeyer von dannen gegangen; der ersten norddeutschen folgte die erste süddeutsche Soubrette. Als man einst die Gallmeyer die „Königin der Posse" genannt hatte, rief sie: „Nun, wenn ich die Königin bin, so ist die Wegner die Kronprinzessin". Jetzt sind beide, Kronprinzessin und Königin, schnell nacheinander von uns geschieden. Wie jene ganz im norddeutschen, so wurzelte Josefine Gallmeyer ganz im österreichischen Boden; sie sprach den unverfälschten Wiener Vorstadtdialekt und war stolz auf den Beinamen der „feschen Pepi". Den parodistischen Zug hatten beide Soubretten gemein; aber bei Ernestine Wegner kam er aus einem scharfen Verstand, bei Josefine Gallmeyer aus einem naiven, vollen Temperament. Mancherlei Rollen hat sie gespielt, junge und alte, feine und grobe, und sie wußte die meisten gut und lebendig zu charakterisieren; aber ihre eigentliche Größe entfaltete sie in der Soloszene, dem Couplet mit gesprochenem Text. Hier ließ sie im Nu Gestalten vor dem Hörer auftauchen und im Nu verschwinden, den blasierten Börsianer, den taktzählenden Ballettmeister, die strumpfstrickenden Choristinnen, den schmetterlinghaschenden Knaben; hier fand sie die direkte Beziehung zu ihren Hörern, bei der ihr erst selbst wohl wurde, und ließ unter lustigem Funkeln ihrer großen dunklen Augen tausend übermütige Einfälle auf die Erstaunten niederprasseln. Unverkennbar näherte ihre Art das Theater dem Café chantant an; aber ihrer Genialität war nicht zu widerstehen, sie hatte in solchen Augenblicken, nach dem französischen Wort, wirklich den Teufel im Leibe. Und da ihr die Rollen, welche ihr Wiener Possenschriftsteller in großer Zahl geliefert hatten, nicht genügten, schrieb sie sich selbst eine humoristische „Vorlesung", in welcher sie, als Josefine

Gallmeyer, auf die Bühne kam mit einem lustigen „Schön guten Abend!“ und nun unter dem Vorwande, eine Vorlesung halten zu wollen, den Hörern die tollsten Geschichten zum besten gab — um natürlich zuletzt mit einem Couplet zu enden. Die eigene Persönlichkeit, die sie hier mit vollem Bewußtsein so energisch herausarbeitete, wußte sie aber auch, wenn sie wollte, in einer fremden ohne Rest aufgehen zu lassen, und noch in den letzten Jahren hat sie durch ihre glänzende Parodie der Sarah Bernhardt ganz Wien zu stürmischer Heiterkeit hingerissen. Der Künstlerin, die kaum 46 Jahre alt geworden ist, war ihr Gatte, der liebenswürdige Schauspieler Franz Siegmann (von dem sie sich nach kurzer Ehe wieder geschieden hatte) im Tode vorausgegangen. Seit ihrer Rückkehr von einer amerikanischen Tournee kränkelte sie, und als ich sie letzten Juli in Ischl sah, empfing ich einen traurigen Eindruck des Niederganges, der durch allerlei seltsame Toilettenkünste nur verstärkt wurde. Vor wenigen Tagen hat sie noch einmal in Wien ihre „Vorlesung“ gehalten, nun ist die geniale Frau gegangen und niemals wieder werden wir es von ihren übermütigen Lippen hören: „Schön guten Abend!“

Vossische Zeitung 5. 2. 84.

DAS DEUTSCHE THEATER

Trotz allem Bemühn eurer Bühnenberater
Fehlen drei Dinge zum deutschen Theater,
Darnach seht euch zum Schlusse noch um:
Schauspieler, Dichter und Publikum.

Wir stehen am Vorabend großer Ereignisse. Das ist das Gefühl, mit dem das Publikum unserer Stadt der Eröffnung des Deutschen Theaters entgegensieht; mit dem die glücklichen Billettbegabten heute in dem traulichen Hause der Schumannstraße ihre Plätze einnehmen

werden. Erwartungsvolle Teilnahme hat selbst diejenigen erfaßt, die sonst dem Theater fernbleiben, und bei den Näherstehenden herrscht eine Spannung, derengleichen gesehen zu haben selbst die ältesten Leute sich nicht erinnern.

Den ehrlichen Freund der deutschen Bühne kann diese Tatsache nur mit lebhafter Freude erfüllen. Wieviel Übertriebenes in all jenen Erwartungen liegen mag, wie mannigfach unlautere Motive, Neugier, Neid, persönliche Interessen aus ihnen sprechen — es bleibt bestehen, daß weite Kreise der Hauptstadt einem rein künstlerischen Ereignis ernste Sympathien entgegenbringen; daß das Empfinden dunkler oder lauter gehegt wird: von der Würde und der Wichtigkeit und einschneidenden Bedeutung, welche das neue Unternehmen für das deutsche Kunstleben gewinnen kann.

In dem lärmenden Treiben dieser Tage, von praktischen Anforderungen ganz hingenommen, unter sich kreuzenden Aufgaben, Eindrücken, Ansprüchen, hält ein jeder nur das nächste fest im Auge, und alles Theoretisieren scheint verpönt — so im politischen, wie im Bühnenstaat. Aber es gibt Momente der Besinnung und der Einkehr, hier und dort; und der Zufall hat zwei Ereignisse politischer und künstlerischer Natur hart aneinander gerückt, die zu solcher Einkehr einladen. Auf die Vergangenheit weist das eine zurück, vorwärts in die Zukunft deutet das andere; am Niederwald feiern sie Erfüllung, Hoffnung ist alles im Deutschen Theater.

Dem nationalen Aufschwung ist ein künstlerischer, wie wir ihn in der Siegesfreude von 1870 erhofften, nicht gefolgt; und über den neuen Sorgen der Politik hat die Kunst nur einen Platz im Hintertreffen erhalten können. Wir klagen darüber nicht; an den großen Aufgaben des Staatslebens mitarbeiten zu dürfen, jeder nach seinem Vermögen, teil zu haben an dem Ausbau des neuen Reiches war der Wunsch der Besten gewesen, und seine

Erfüllung stimmte froh. Dem öffentlichen Interesse war jetzt der würdigste Gegenstand zugefallen; und auch der Kunstfreund wünscht nicht jene matten Jahrzehnte zurück, zwischen den Befreiungskriegen und der Revolution, wo der Schauspieler im Mittelpunkt der allgemeinen Betrachtung stand, ihr geliebtestes Objekt.

Allein eine andere Aufgabe erwächst uns Heutigen. Es gilt, über den Mühen der politischen und sozialen Aufgaben, über den praktischen Sorgen des Tages nicht die menschlich reine Ausbildung all unserer seelischen Kräfte zu versäumen. Das Gute und das Nützliche muß das Schöne neben sich dulden, die Neigung und die Fähigkeit zu dem einzelnen darf das Streben zu harmonischer Ganzheit nicht verscheuchen. In diesem Streben aber, wie es die Großen und Größten unserer Nation beseelt hat, ist als das entscheidende Moment je und je die Geschmacksbildung erkannt worden; und jene ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts, von der Schiller geschrieben hat, ist kein leerer Traum. Auch die Bühne begriffen diese Männer von hier aus: und wenn Lessing Theaterkritiker, Goethe Theaterdirektor geworden ist, so hatten sie höhere Interessen als an jener leichten Unterhaltung, welche heute manchem als der einzige Zweck des Theaters erscheint. Sie glaubten an eine nationale Mission der Bühne.

Enttäuschungen blieben nicht aus; und bitter klagte Lessing „über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation waren". Heute sind wir eine Nation, in politischem und in sittlichem Sinne; ist es zu kühn, in dem Augenblick, wo sich in der Hauptstadt des Reiches ein Deutsches Theater auftut, Ziele zu stecken, Hoffnungen auszusprechen, die zu verwirklichen des Schweißes der Edlen wert wäre? Aus diesen idealen Regionen in irdische und irdischste werden wir noch bald genug gelangen; heute versuchen wir, an jene letzten Zwecke

zu erinnern, welche die Kunst zu einer ernsten Angelegenheit der Nation machen.

An der nationalen Mission der Bühne, trotz all der kleinlichen Misere, die der Tag uns bringt, müssen auch wir heute festhalten. Ihre Verwirklichung anzubahnen brauchen wir nicht zu den Sternen emporzusteigen, brauchen wir den Boden der Wirklichkeit nicht unter den Füßen zu verlieren. Künstlerischen Zielen mit künstlerischen Mitteln zuzustreben, ist die einfache und die einzige Aufgabe. Zwar ist, seit der junge Schiller die „Schaubühne als moralische Anstalt" betrachten wollte, von Verständigen und Unverständigen dieses selbe Schlagwort bis zum Überdruß nachgesprochen worden; allein es geht von einer ungeläuterten Kunstanschauung aus, und Schiller selbst, auf einer höheren Stufe seiner Entwicklung, drang zu reinerer Erkenntnis vor. Die Bühnenkunst, wie alle Kunst, hat keine anderen unmittelbaren Zwecke als ästhetische; die Schaubühne ist keine Anstalt der Moral, sondern eine Anstalt der Geschmacksbildung.

Geschmacksbildung — schon in dem Worte liegt das Anerkenntnis, daß der Geschmack nicht etwas Fertiges ist. Der Keim freilich muß vorhanden sein, und einem Barbaren die göttliche Schönheit der Venus von Milo zu deuten wäre vergebliche Mühe; aber Geschmack läßt sich entwickeln, ziehen, läutern. Hier fällt der Bühne die reichste Aufgabe zu, ihr, die am unmittelbarsten auf die Sinne auch des Ungebildeten zu wirken vermag und Verfeinerung und Verrohung des Geschmacks bringen und aufheben kann. In diesem Sinne haben Goethe in Weimar, Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg, Laube in Wien ihr Publikum zu erziehen gewußt, mit theoretischer Starrheit der eine, als Männer der Praxis die anderen, und Altvater Schröder hat seine Erfahrung in trefflichen Worten also formuliert: „Unwiderlegbare Beispiele beweisen, daß der Geschmack des Publikums zu

bilden ist und gebildet werden muß. Laßt einmal eine gute Gesellschaft eine Stadt verlassen und ihr eine schlechte folgen, so wird zwar in der ersten Zeit das Mißfallen allgemein sein, allein es werden keine drei Wochen vergehen, so wird es heißen: Ei, nun, der oder die hat es doch heute nicht übel gemacht! Nach und nach wird mehreren dieses Lob erteilt werden. Bald hernach wird man hören: Das muß man sagen, das heutige Stück wurde trefflich gegeben, beinahe so gut als von den vorigen! So wird der Wert der vorigen Gesellschaft nur noch in dem Gedächtnisse sehr weniger leben; wer hat nicht erfahren, wie bald und durch wen unersetzbare Personen ersetzt wurden!"

Von solchen Erwägungen ging Grillparzer aus, als er zu jenen drei Dingen seines Spruches, die dem deutschen Theater fehlen, auch das „Publikum" rechnete; von ihnen gehen wir heute aus, wenn wir meinen, daß das Publikum im höheren Sinn unserem „Deutschen Theater" zunächst fehlen wird — ob die Menge, gleich wie in Hungersnot an Bäckertüren, um ein Billett sich fast die Hälse bricht. Wenn das neue Theater seine Ziele erreichen will, muß es uns alle in die Schule nehmen; und die Millionenstadt ist zum Glück noch jung genug, um mit Erfolg in die Lehre zu gehen.

Aber muß die Residenz in die Schule des Theaters, so muß auch das Theater in die Schule der Residenz gehen. Der Schauspieler, dieser erste Faktor des Grillparzerschen Spruches, muß auch von uns lernen. Eine Wechselwirkung zwischen Szene und Parterre muß sich herausbilden, und die geistig belebte Atmosphäre der Großstadt hier und dort herrschen. Im künstlerischen Sinne soll der Schauspieler den Ton angeben; im sozialen Sinne soll er ihn vom Publikum empfangen. Er soll, will er moderne Gestalten verkörpern, sie im Stile unserer Gesellschaft verkörpern. Er soll achtsam und bildsam dem tausendstimmigen Echo lauschen, das ihm zurückkommt

und dessen Wert sich erhöht, je mannigfaltiger es aus allen Schichten der Großstadt, hoch und niedrig, vornehm und arm im Geiste, sich zusammensetzt.

Und nun der dritte Faktor: der Dichter. Hat einer unserer besten Dramatiker befunden, daß es auch daran dem deutschen Theater fehlt, so wird es uns andern gleichfalls verstattet sein, diesen Stoßseufzer zu wiederholen. Für unser „Deutsches Theater" bietet sich freilich zunächst in den Werken der Klassiker die reichste, scheinbar unerschöpfliche Fundgrube dar; und daß wir diese Meisterwerke dramatischer Poesie jetzt von neuem durchleben werden, bringt sicherlich eine Fülle fruchtbarster Anregungen herauf. Aber so dankbar wir alle diese unvergänglichen Schöpfungen wieder und wieder empfangen werden — von den Schätzen der Vergangenheit kann kein Theater auf die Dauer zehren. Es bedarf des frischen, jungen, unverbrauchten Blutes, und der Hauch des gegenwärtigen Lebens muß es treffen.

„Neues bieten wir selten, wir halten uns an das bewährte Alte", hat einer der jetzigen Sozietäre des Theaters früher einmal ausgesprochen. Das ist so verkehrt empfunden wie nur möglich. Was uns die großen Muster sind und bedeuten, wissen wir alle, aber zu ihnen zurück können wir und wollen wir nicht; vorwärts müssen wir streben, neuen, nur geahnten Zielen zu. Alle die Mächte, die in dem Handeln und in dem Bewußtsein der Zeit wirksam sind, haben auch auf der Bühne ihr Recht der Existenz; und niemals wird uns der Dichter tiefer ins Herz treffen, als wenn wir uns selbst in seinem Werke wiederfinden, unsere Gedanken, unser Empfinden, Bein von unserm Bein und Fleisch von unserm Fleisch.

Nur in der Hauptstadt und nur in dem Anschluß an ein erstes, in der Freiheit seiner Aktion durch nichts gehemmtes Theater können solche Werke entstehen. Grillparzer und Raimund wären nicht ohne Wien geworden; und Kleist, auf sich selbst gestellt, ging unter. Der

Tragöde und der Lustspieldichter, beide leben von der Großstadt. London hat Shakespeare, Paris Molière erzeugt. Wie will uns der Dramatiker den Schlag und Stoß der Tat, in Kraft und Leben und Fülle, die hart zugreifende Energie eines kühn vorwärts stürmenden Helden zur Darstellung bringen, wenn er nicht in einer vielfach bewegten, von Gegensätzen und Schicksalsumschwüngen erfüllten Atmosphäre atmet und ist? Er muß dabeistehen, wenn die großen Aktionen in Szene gehen; muß an der Stimmung einer lebhaft hin- und hergerissenen Bevölkerung teil haben und alle Für und Wider, alle gespannte Neugier mit durchleben, Tag für Tag, die hierhin, dorthin die Menge reißen. So, in einem lebendigen und unmittelbaren Wechselverhältnis zu seinem Publikum, empfangend und gebend, gebend und empfangend, getragen von der Stimmung Tausender, von ihrem Zuruf gehoben, von ihrem unbestechlich scharfen Auge gemessen und gerichtet, mag er die Kraft stählen und feien im Kampf gegen die gewaltig wogende Strömung, wo sich nur der sturmfeste Schwimmer vor dem Versinken wahren mag.

Und vollends der Lustspieldichter, der Sittenschilderer — wo anders als in der Großstadt will er sein Werk tun? Der wackere Benedix freilich, in einer älteren Epoche, hat mit seinen kleinbürgerlichen Gestalten es allen recht gemacht; aber gerade so, wie sie aus dem Sinne seiner Zeit heraus geworden sind, so fordert nun die moderne ihr Recht. Mancherlei Ansätze in diesem Geiste sind gemacht; aber noch ist alles Keim, und wir harren auf die Erfüllung. Er komme nur, der Satiriker mit seiner Geißel, er sehe sich um und tue den Griff ins volle Großstadtleben; je kühner, um so besser. Um uns herum blüht es und wuchert es und blendet uns selbst fast, die es schaffen; sollen wir auf unserer Bühne immer wieder die alten Komödienpuppen sehen und belachen?

Das alles sind, wir wissen es wohl, für die meisten

Träume, Phantasien eines müßigen Kopfes, die nicht mehr Wirklichkeit haben als der Schatten an der Wand. Andere Fragen werden in den erregten Kunstgesprächen erörtert, die man in den Gesellschaften und in den Cafés führt; und man streitet über Dinge, um die zu sorgen man füglich den Darstellern selbst überlassen könnte; man zerbricht sich den Kopf des Herrn L'Arronge. Wie wird A. sich zu B. und B. sich zu C. verhalten, fragt man? Wie A. + B. zu C. + D.? In diese verwickelten mathematischen Betrachtungen einzutreten, lehnen wir ab. Wir glauben, daß es übel um das Institut stünde, wenn an einem einzelnen sein Schicksal hinge, wenn seine Entstehung nicht durch tiefere Bedürfnisse, als das persönliche von dem und jenem, gefordert worden wäre.

Aber auch zu dem idealen Streben der Schauspieler haben wir ein besseres Vertrauen als jene Zweifler. Von Komödianteneitelkeit und Komödiantenneid spricht man viel, Richtiges und Falsches; allein man darf unserm Schauspielerstande eines vor allem nachrühmen: Korpsgeist. Wo es die Ehre des Standes gilt, stehen alle zusammen, mit einer festen Einmütigkeit, die manchem anderen Stande Muster sein könnte. Hat man sich in praktischer Hinsicht zu dem großen Institut der „Deutschen Bühnengenossenschaft" zusammengeschlossen, so wird man jetzt, vertrauen wir, wo es Höheres gilt, dem idealen Zwecke persönliche Rücksichten opfern. Der Schauspielerstand ist schöner Aufschwünge fähig, das hat er oft gezeigt; und in dem Gefühl, an Einem großen Werke mitzuarbeiten, werden sich alle freudig zusammenfinden.

Und so mag denn das Spiel beginnen. Willkommen sei, wer seine Person ehrlich und ohne Rückhalt einstellt in den Dienst der Kunst; bekämpft, wer in der Kunst nur sich selber will. Willkommen die Könner; bekämpft die Macher. Nicht zu schwer wollen wir die Dinge nehmen, aber gewiß auch nicht zu leicht. Nachsicht,

Milde und wie die schönen Worte alle heißen, zu denen die Unfähigkeit sich flüchtet — sie sind wenig am Platze, wo um den höchsten Preis, um die Führung im deutschen Bühnenleben gerungen wird.

Von einem kühnen Kopfe, recht im großstädtischen Geiste, ist der Gedanke dieses Unternehmens empfangen worden; sorgsam und planmäßig, mit kluger Überlegung, ward er seiner Verwirklichung zugeführt. Beide Teile, die Ausübenden wie die Genießenden, haben volle Zeit gehabt, auf den heutigen Tag sich zu rüsten; die einen sind bereit zu geben, bereit aufzunehmen die anderen. Tatlustige Spannung ist alles auf der Szene; hoffende Erwartung alles unten im Parterre. Beisammen sind wir: fanget an!

Vossische Zeitung 29. 9. 83.

DIE ERSTEN VORSTELLUNGEN DES DEUTSCHEN THEATERS

I. Kabale und Liebe

Keine glücklichere Wahl zur Eröffnung ihrer Bühne hätten die Unternehmer des Deutschen Theaters treffen können als jene von „Kabale und Liebe", des populärsten deutschen Dramatikers wirksamster Schöpfung. Ein Jahrhundert nahezu ist Schillers Trauerspiel alt: im Frühjahr 1784 erlebte es in Mannheim seine Premiere; und noch wirkt es unmittelbar fortreißend wie am ersten Tage. Dieselben Szenen heute wie damals schlagen ein, und wenn bei jener Mannheimer Premiere am Schlusse des zweiten Aktes alle Zuschauer von den Sitzen aufstanden und der Beifall so stürmisch ward, daß sich der in einer Loge anwesende überraschte Verfasser gleichfalls vom Platze erheben mußte, um zu danken — so war in der Premiere des Deutschen Theaters genau an derselben Stelle der Applaus am stürmischsten, und der

Verfasser, wäre er unter uns gewesen, hätte danken müssen wie damals.

Der Schluß jenes zweiten Aktes bedeutet den Höhepunkt der Tragödie; und er bedeutete den Höhepunkt der Aufführung vom Sonnabend. Wenn der Präsident mit seinen Schergen in die Wohnung Millers bricht und bitterste Demütigung die Unschuld trifft, wenn dem wackern Vater jedes seiner tapfern Worte nur mit einem „Halten zu Gnaden" sich losringt aus der zwischen wilder Wut und devoter Angst geteilten Seele, scheint die Atmosphäre, aus der das Stück geboren wurde, wie körperhaft uns anzuwehen: aller Übermut der Großen, alle Rechtlosigkeit des Bürgers, alle Schmach und alle knirschende Ohnmacht. Mit genialer Kraft, in echt dramatischer Wirkung hat der Dichter hier Spiel und Gegenspiel aufeinanderplatzen lassen, immer höher steigert er die Spannung, immer neue Effekte holt er mit sicherem Meistergriffe heraus. Ein Finale hat man treffend diese Szene genannt, die sich so kunstvoll aufbaut, so sich symphonisch gliedert: hier ist der entscheidendste Augenblick für Schauspielkunst, ihr Können zu bezeugen.

Das Deutsche Theater hat diese Probe glänzend bestanden. Es war Zug in der Szene — jenes Etwas, das sich ebenso schwer einfangen wie in Worten feststellen läßt. Alles griff gut gefugt ineinander, alles war Leben und Stimmung und Vorwärtsstreben; und der feurige Gehalt, mit dem eine jugendliche Dichterseele diese Worte erfüllt hat, trat feurig in die Erscheinung. Kein einzelner mit seinem Einzelspiel ward hier bemerkt, sondern nur das Ineinanderspiel aller; niemand wirkte in der Isolierung, sondern alle traten in Beziehung zu allen: und das Resultat war doch kein „lebendes Bild", sondern eine mannigfach bewegte Gruppe in stets wechselnden Beleuchtungen.

Die runde Wirkung dieser Szene ward von keiner andern erreicht; allein das schöne Streben zu ähnlichen Effekten

war überall sichtbar. Nirgends das Ensemble gestört zu haben, durch das Vorschieben der eigenen Person, darf allen Mitwirkenden nachgerühmt werden (nur Herrn Haase muß ich ausnehmen); und dem sicher über dem Ganzen waltenden Geist haben sich alle gefügt. Herrn Förster, wenn ich recht berichtet bin, fällt das große Verdienst der Inszenesetzung zu; und er wird hoffentlich noch oft, wie am ersten Abend, beweisen dürfen, was er in der Schule Laubes und des Burgtheaters gelernt hat. Die besten Traditionen der deutschen Schauspielkunst ziehen mit diesem Künstler in das neue Institut ein; möchten sie sich reich und fruchtbar und ungehemmt entfalten dürfen!

In einer Hinsicht aber scheinen die Darbietungen des Deutschen Theaters über die Traditionen Laubes hinauskommen zu wollen: in der Ausstattung. Die Anregungen der Meininger haben hier nachgewirkt, und maßvoll hat man sich die Erfahrungen jener Gesellschaft zunutze gemacht. Kostüme und Dekorationen waren reich und echt und meist geschmackvoll. Auch hier hat offenbar der einzelne auf die Forderungen des Ganzen Rücksicht genommen, und die große Ensembleszene des zweiten Aktes war in diesem Sinne gleichfalls musterhaft: der Abstand zwischen dem reichen Pelzkleide des Präsidenten und der bunten Uniform des Ferdinand auf der einen Seite, dem braunen Rocke Millers und dem schlichten Mieder Luisens auf der andern Seite ließ den Gegensatz von hoch und niedrig auch äußerlich sich trefflich abzeichnen. In dem nämlichen Sinne stimmunggebend wirkten die Dekorationen: weite Gemächer von blendendem Luxus bei dem Präsidenten und der Milford; ein kleinerer, intimer, anheimelnder Raum beim Geiger.

Die frischeste Figur im Stück, ja die frischeste, die Schiller überhaupt gelang, ist Musikus Miller. Sie fand in Herrn Förster den vorzüglichsten Darsteller: die bärbeißige Strenge des Mannes, hinter der sich ein warmes

Herz birgt, den grimmigen Humor und die derbe Bravheit brachte er wahr und einfach und doch mit vielen feineren Einzelheiten zur Erscheinung. Förster hat noch Anschütz in der Rolle sehen können und von ihm unmittelbar die Tradition dieser Art von Charakteren empfangen, die im Leben jetzt ausgestorben ist: denn der ehrenfeste deutsche Bürgersmann hat heut gottlob nicht mehr nötig, mit solch finsterer Strenge vor jeglicher Berührung der Außenwelt sein Haus furchtsam zu verschließen. Herrn Försters schönes Talent hat leider nach einer Seite hin sehr enge Grenzen: den unmittelbaren Ton warmer Herzlichkeit findet er schwer; wo er rühren will, wird er leicht trocken und predigerhaft, und die sonst so lebendig beflügelte Rede wird schleppend — wie die des Herrn Haase.

Herr Haase, ein Virtuose von anerkanntem Ruf, wird sich am schwersten, scheint es, in ein Ensemble wieder fügen lernen. Er hat mit scharfem Blick alle einzelnen Mittel und Mittelchen der Charakteristik studiert und mit außerordentlicher Kunst sie beherrschen gelernt; seine Wirkungen trägt er sich aus jenen kleinen Einfällen und Betrachtungen zusammen, die man, wenn sie einem gefallen, Nuancen, in anderem Falle Mätzchen nennt. Sein Hofmarschall Kalb ist in diesem Stile angefaßt; in ihrer Art eine bedeutende Leistung, welche den lauten Beifall und die laute Heiterkeit der Hörer weckte. Herr Haase stellt den Hofmarschall als einen Trottel dar mit dem Lachen eines Blödsinnigen; erkennt man diese Auffassung als eine durch die Dichtung geforderte an, so muß man die Konsequenz und die Wirksamkeit der Darstellung preisen. Wir anderen, die wir das nicht tun, glauben, daß sie nur durch das Bedürfnis des Virtuosen gefordert ist und nennen sie eine Karikatur.

Der Präsident und sein Sekretär, Walter und Wurm, gehören zueinander wie die Herren Barnay und Friedmann. Die beiden Darsteller, die schon im Hamburger

Stadttheater miteinander wirkten, haben sich gut zueinander eingespielt, und beide haben sich mit ihren sorgsam ausgearbeiteten Leistungen glücklich an der neuen Stelle eingeführt. Herr Barnay als Präsident machte den Versuch in einem neuen Fach, und seine glänzende Erscheinung, seine Gabe zu repräsentieren und zu imponieren halfen ihm zu schlagender Wirkung. Diesem Präsidenten glaubte man wirklich; und von der früheren Neigung des Künstlers für die Nuance zeugte nur noch das Spielen mit dem Lorgnon: auch diese, halb geborsten, mag stürzen über Nacht.

Herrn Friedmann war mit dem Wurm eine sehr schwierige Aufgabe zugefallen: denn es ist schwer, die Theaterschablone in diesem Bösewicht zu umgehen, und doch will unser Geschmack an einem pechschwarzen Intriganten keinen Gefallen finden. Der geistreiche Darsteller, der diese Schwierigkeit wohl empfand, ohne sie doch überwinden zu können, war am glücklichsten dort, wo er Humor entwickeln konnte: in der Szene, als er dem Präsidenten seinen Plan auseinandersetzt, des Kunstwerkes seiner Bosheit froh. Auch die Szene des Diktates mit ihrer stimmungsvollen Schwüle gelang gut, und am Schluß ließ der Künstler die Leidenschaft des Betrogenen voll und glaubhaft ausströmen.

Unter den weiblichen Darstellern ist Frl. Haverland den Berlinern eine wohl bekannte Erscheinung. Die sympathische Schauspielerin, die gegen das Schicksal ihres mächtigen Äußern so wacker ankämpft, war in der ersten Szene ihrer Lady Milford voll Leidenschaft und feiner Empfindung; die große Erzählung von Thomas Norfolk und den Ufern der Elbe sprach sie mit eigenartiger und energischer Gliederung. Die zweite Szene mit Luise war auffallend matt; offenbar fühlte sich die Künstlerin durch das ungünstige Kostüm beengt.

Gleich Frl. Haverland sind die Herren Kainz und Nollet durch die Gastspiele der Meininger den näheren

Freunden des Theaters gut bekannt. Die geniale Episode des Kammerdieners gab Herr Nollet mit glücklicher Mischung des Höhnischen und des Empfindsamen. Der feurige Herr Kainz war Ferdinand: ein Darsteller von mancherlei sehr schätzbaren Gaben, der sich aber durch eine unschöne Mimik um alle Wirkungen bringt. Bald verzieht er den Mund nach unten, bald wirft er die schönen Augen nach oben, bald irrt ein ganz unmotiviertes Lächeln über die beweglichen Züge. Der Schauspieler stelle sich nur einmal vor den Spiegel und agiere sich seinen Ferdinand eine Stunde lang vor: ob ihm nicht selbst dabei schlecht wird.

Ganz unbekannt in Berlin ist die Luise dieses Ferdinand, Frl. Ramazetta. Die Darstellerin stammt aus der österreichischen Theaterschule und hat alle Kennzeichen von daher. Sie spielt, wie man sie es gelehrt hat; und liebt und stirbt ganz nach Vorschrift: so haben wir schon ein Dutzend Luisen aufschreien, seufzen und zu Boden fallen sehen. Die kleine Rolle der Frau Miller war bei Frau Schönfeldt in guten Händen, nur das Aussehen, der weiße Teint, stimmte nicht zu der Musikersgattin.

Vossische Zeitung 1. 10. 83.

II. Minna von Barnhelm

Dem glücklichen Schillerabend ist ein glücklicher Lessingabend gefolgt. „Minna von Barnhelm“ kam zur Darstellung in einem flotten und sichern Zusammenspiel und in sorgfältiger Szenierung. Das ewig jugendfrische Stück wirkte frisch, und die Vorteile des kleinen Hauses, die Vorteile einer intimen und unmittelbaren Wirkung machten sich an diesem ersten Lustspielabend sogleich geltend. Die Schwierigkeiten einer guten „Minna“-Aufführung liegen zumeist bei dem Liebhaberpaar. Franciska und Just, der Wachtmeister und Riccaut — das sind Rollen, so lebendig und so wirksam, daß sie

kaum ihren Eindruck verfehlen können. Aber Minna und ihr Tellheim stellen an die Kunst und den Geist der Darsteller die höchsten Anforderungen: Minna muß liebenswürdig, Tellheim bedeutend sein, wenn uns Heutigen das Spiel der einen nicht Grausamkeit, die Scheu vor dem „Gespenst der Ehre" bei dem andern nicht launenhafter Starrsinn scheinen soll. Zwischen der Schwere der Situation und dem geforderten Lustspielton hier die Vermittlung finden, ist eine der schönsten, aber auch heikelsten Aufgaben der Schauspielkunst; und man kann es den jungen Darstellern, welchen bei uns diese Aufgabe zugefallen war, kaum zur Last legen, wenn sie sie nicht lösten. Allein das Schwergewicht des Stückes wird so völlig verrückt, Franciska entthronte Minna, Just und Werner gewannen es über ihren Major; und die Sozietäre des Theaters, denen man vielfach nachrühmt, daß sie mit bescheidenen Rollen vorlieb nehmen, würden in diesem Falle doch der Sache einen größeren Dienst erweisen, wenn sie sich selbst vor die Bresche stellten. Die Aufopferung z. B. des Hrn. Barnay, den Werner zu spielen, wiegt federleicht; hätte er die nach Schauspielerurteil undankbare Rolle des Tellheim auf sich genommen, er hätte seine Opferfreude eindringlicher bezeugt.

Herr Sommerstorff, der gegenwärtige Repräsentant des Tellheim, ist ein begabter junger Schauspieler von gutem Anstande und schönen Mitteln. Sein Organ klingt besonders im ruhigen Sprechen voll und rein, und auch an Empfindung scheint es ihm nicht zu fehlen. Den Charakter des Tellheim jedoch hat er kaum in den allgemeinsten Umrissen erfaßt; weder die Verbitterung des im tiefsten Gekränkten, noch die stolze Unbeugsamkeit des im Unglück um so starreren Mannes vermochte er glaubhaft auszudrücken; und er erschien so äußerlich wie innerlich zu jung. War Tellheim zu wenig Herr, so war Just zu wenig Diener. Wie selbst hervorragende Schauspieler bei uns unter dem Zwange ihres Faches

stehen, mußten wir hier wieder sehen. Herr Förster ist „Vater", und von der Gewohnheit der Vaterrollen aus hat er seinen Part gespielt: sehr frisch, sehr wirksam, sehr natürlich; aber keinen Just. Benedix; aber nicht Lessing. „Deine Hartnäckigkeit, dein Trutz, dein wildes, ungestümes Wesen, deine tückische Schadenfreude, deine Rachsucht" — so zählt Tellheim seines Dieners Fehler auf; in Herrn Försters Darstellung erscheint das alles gemildert, erscheint das alles nur als rauhe Außenseite, hinter der ein weiches Innere steckt. Der Dichter hat es anders gemeint, er läßt seinen Just arge Dinge sagen, von brennen und stehlen und verführen; und Just selbst ist der häßliche Pudel, den man nur wegen der Treue für seinen Herrn liebt. Er ist dem Herrn Major blind ergeben, und seine Vertraulichkeit darf nie den tiefinnern Respekt vor seinem Wohltäter verscheuchen. Dagegen vor allem verstößt Herr Förster, er tritt Tellheim so nah an, wie es nur unter Leuten gleichen Standes geschieht, er klopft ihm auf Schulter und Rücken. Selbst das Wort des Dichters paßt sich der Künstler seiner Auffassung an, und als er im letzten Akt „mit Ungestüm" zu bitten hat: „Herr Major! Herr Major! Kommen Sie doch geschwind, geschwind!", sagte er im Tone größter Vertraulichkeit: „Herr Major, kommen Sie mal her!" Wir möchten jene Pietät gegen das Dichterwort, welche uns eigensinnig jede Silbe des Dichters aufnötigen will, als eine nur scheinbare bezeichnen; allein eigenmächtige Änderungen solcher Art müssen wir als pietätlos ansehen. Striche vorzunehmen ist oft nicht nur erlaubt, sondern gefordert, und sie sind von Fall zu Fall zu prüfen; Änderungen nach der Willkür des Schauspielers sind unter allen Umständen verpönt.

Frau Niemanns Franciska, eine Leistung ersten Ranges, war musterhaft auch in der Rücksicht, gegen die Herr Förster verstieß. Ihr Verhältnis zu Minna gestattet weit eher die Vertraulichkeit als das von Just zu Tellheim;

aber niemals, selbst in der Umarmung der Herrin nicht, vergaß sie die Dienerin. Es war nicht ihre Schuld, daß man Minna vernachlässigte, wenn Franciska erschien, daß man selbst die schweigende Zofe lieber sah, als daß man auf das redende Fräulein hörte. Gesund und wahr und reich, wie das Leben selbst, von tausend humoristischen Lichtern umspielt, stand diese Figur vor uns da: von Lessingschem Geiste erfüllt. Nichts drolligeres als die stockende Naivität, mit der diese Franciska die erfundene Geschichte von der Enterbung ihres Fräuleins vorträgt; nichts treuherzigeres als der entrüstete Eifer, mit dem sie dem Spitzbuben Riccaut nachschilt. Mit einem Worte, einer Handbewegung reißt die begnadete Künstlerin alle hin.

Neben solcher Vollendung zu bestehen bedarf es anderer Vorzüge, als Frl. Sandrock aufzubieten hat. Die Schauspielerin sollte vor allem versuchen, sich die unerträglich hohen Fisteltöne abzugewöhnen, die auf die Dauer peinigend wirken. Ihre Auffassung suchte besonders das „mutwillige Mädchen" herauszustellen; und sie war zum Lachen bereit in jedem Augenblick: sie lachte mit Just und lachte mit dem Wirt, mit Riccaut und mit Werner — und leider stets ohne Liebenswürdigkeit. Vielleicht daß wir es hier mit einem Familienfehler zu tun haben: denn auch der Oheim Graf kam und ging mit einem halben Lachkrampf. Für die Minna ist Frl. Sandrock sicher zu jung: die Darstellerin soll aussehen wie einundzwanzig, aber nicht einundzwanzig sein. Die Rolle fordert vollkommene geistige und technische Beherrschung; eine Anfängerin darf sie in einem ersten Theater nicht spielen.

Werner war Herr Barnay. Er überraschte mehrfach angenehm durch die herzliche Wärme, die in ihm durchbrach, und er war sichtlich bemüht, mit einfachen Mitteln zu wirken. Den Grundton der Rolle hat er dennoch verfehlt: er gab kokette Beweglichkeit statt bärbeißiger,

preußischer Strammheit. Herrn Haases Riccaut ist als eine virtuose Leistung bekannt; die Maske und das Französisch sind untadlig. Mit lebhaftem Interesse sah man Herrn Engels erstem Auftreten entgegen. Sein Engagement war ein Wagnis, das wir loben, und wie es in Wien gelungen ist, Beckmann von der Posse zum Lustspiel herüberzuziehen, so gelingt es hoffentlich bei uns mit Engels. Sein Wirt läßt zunächst kein sicheres Urteil zu: der Künstler selbst schien im Anfang befangen, später kamen manche lustige Einfälle, die viel belacht wurden. Das weitere muß sich finden.

Blicken wir noch einmal auf das Ganze der Vorstellung und vergleichen wir sie mit „Kabale und Liebe", so müssen wir sagen, daß sie hinter dieser zurückblieb. Das flotte Tempo und die Glätte der Darstellung waren durchaus zu loben; aber darüber hinaus den Geist der Dichtung zu erwecken ist nicht voll gelungen. In „Kabale und Liebe" wehte uns der Atem des Sturmes und Dranges an; die Atmosphäre des Siebenjährigen Krieges, aus der Lessings Lustspiel geboren ist, haben wir nicht verspürt. Nach solchen Wirkungen aber muß die neue Bühne, wenn sie mit den Werken unserer Klassiker den Preis gewinnen will, zumeist streben; denn auch hier heißt es: es ist der Geist, der lebendig macht.

Vossische Zeitung 4. 10. 83.

III. Iphigenie auf Tauris

Lebendig, wie selten, trat das Werk vor uns hin, und in dieser beflügelten Aufführung empfand man recht, daß es an dramatischen Wirkungen auch diesem Schauspiel nicht fehlt. Die Vorgänge sind nicht reich nach außen entwickelt, aber tiefe seelische Konflikte erfassen Iphigenie, Orest und Thoas; und dieses Seelendrama, das dem Shakespeareschen und Schillerschen gegenüber eine besondere, neue und echt moderne Gattung be-

deutet, ist bei einer empfänglichen Hörerschaft eines tiefen Eindrucks sicher. Dies von neuem bewiesen zu haben — man hatte es fast vergessen — ist ein großes Verdienst der Aufführung im Deutschen Theater. Da war nichts von jener konventionellen Steifheit und feierlichen Langsamkeit, die man wohl sonst für das klassische Werk unerläßlich glaubt; und wie in der äußeren Szene des Schauspiels, in jenem Hain vor Dianens Tempel, die abgezirkelte Leere des viereckigen Platzes vermieden war und ein (mit Meiningischer Kunst) verkleinerter, verengter, intimer Raum an seine Stelle trat, so war auch in geistigem Sinne alles Abgezirkelte lebendig überwunden.

Für Iphigenie bringt Frl. Haverland so schätzbare Gaben mit wie nur irgend eine Darstellerin der gegenwärtigen deutschen Bühne. Die mächtige Erscheinung wird hier zum Vorteil; und die klangvolle Stimme ist inniger Beseelung fähig. Die Darstellerin erinnert vielfach an Frl. Ziegler, aber wie unendlich ist sie dieser an geistigem Erfassen der Aufgabe überlegen! Das Parzenlied haben wir nie so gewaltig und so rein zugleich aus der Situation heraus sprechen hören, wie von Frl. Haverland: man fühlte, wie sich auch in Iphigenien einen Augenblick das Tantalidenblut regte, und wie solches Empfinden das alte, gern vergessene Lied heraufbringt. Wenn die Künstlerin so eindringlich, wie dieses Moment, auch seinen Gegensatz, das Hervorschlagen des tiefen Wahrheitssinnes in der Priesterin bezeugen könnte, käme sie dem Ideal einer Iphigenie noch näher.

Herr Barnay als Orest war sehr glücklich in der Erscheinung: das pechschwarze Haar schien sich um den ausdrucksvollen Kopf wie Nattern zu ringeln, die den Muttermörder ins Hirn stechen. Nach der Heilung, in glänzender Waffenrüstung, ist dieser Orest ein wahrhaft königlicher Sproß des Hauses von Mykenä, und mit der kurzen Handbewegung des geborenen Fürsten spricht er, auf den Vorschlag des Waffenstillstandes, sein: „Ich

nehm es an". In der Darstellung der Reinigung selbst freilich vermochte der Schauspieler die geforderte tiefere seelische Empfindung nicht auszusprechen; es fehlt dem stark realistischen Künstler die Fähigkeit, das Dämmernde, Ahnungsvolle, Visionäre anzudeuten, und die Szene, da sich Orest im Tartarus glaubt, mißlang gänzlich.

Im geraden Gegensatz zu Orest stand Pylades günstiger innerlich als äußerlich da. Herr Kainz, obgleich er schon eine Anzahl von Jahren der Bühne angehört, hat sich noch wenig in seiner Kunst befestigt, er ist ein ganz wildwüchsiges Talent, das hoffentlich bei uns in ernste Schule genommen werden kann. Der Darsteller weiß nicht einmal, was seinem Äußeren not tut; er macht die wenig männliche Erscheinung noch immer weichlicher und erweckt dadurch einen peinlichen Eindruck, den sein kräftiges Organ und seine feurige Rede nur schwer vertreiben.

Den Thoas gab Herr Sommerstorff jünger als üblich ist, und verlieh dadurch der Figur eine menschlichere Haltung. Der Darsteller entwickelt bisher mehr eine rhetorische als eine eigentlich schauspielerische Begabung; er schwelgt in seinem Organ, das Gesicht ist geringen Ausdrucks fähig, die Bewegungen sind spärlich und abgemessen. Aber ein entschiedenes Talent ist vorhanden, und auch dieses mag die neue Bühne erziehen helfen.

Das Deutsche Theater blickt nun auf die glücklich vollbrachte erste Woche zurück. Schiller, Lessing, Goethe sind mit vortrefflicher Auswahl, in gut vorbereiteten Aufführungen für die junge Bühne gewonnen worden, der die reiche Teilnahme unseres Publikums zur Seite steht; und es ist gelungen, klassische Dichtungen darzustellen in unmittelbarer, frischer Wirkung und ohne jene stilisierte Langeweile, welche manchem von den Werken höherer Gattung unzertrennbar erscheint. Ein guter Anfang ist gemacht. Glückauf zur guten Folge!

Vossische Zeitung 7. 10. 83.

„Es wird kaum nötig sein, zu bemerken, daß der Don Carlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überschreiten, und wird also nach jenem Maßstab auch nicht beurteilt werden." Diese Worte schrieb Schiller nieder, als er den zweiten Akt seiner Tragödie den Lesern der Zeitschrift „Thalia" mitgeteilt hatte, und eindringlicher als alles lehren sie, wie unsicher der Dichter selbst gewesen ist, mitten in der Arbeit, über die Art und die Geltung, den Plan und die Tragweite des einzigen Werkes. Was Wunder also, daß das vollendete Stück allen zu raten aufgab? Daß es der Bühne zumal nie geglückt ist, diesen Schatz völlig zu heben. So erschien es den Leitern des Deutschen Theaters als die entschiedenste Lösung aller Schwierigkeiten, zu einer Teilung in zwei Hälften zu schreiten: und wenn sie mit dieser kühnen Operation über das literarische Experiment nicht hinausgelangt sind, und wenn auch ihre Einrichtung das Problem nicht löst und keine Aussicht hat, sich dauernd einzubürgern, so haben sie doch mit zwei glänzenden Aufführungen lebhaftes Interesse zu erregen und festzuhalten gewußt und von ihrem ehrlichen Streben nach hohen künstlerischen Zielen gültiges Zeugnis abgelegt.

Die Einrichtung wird ein Experiment bleiben aus zahlreichen Gründen. Die allgemeinen Verhältnisse in der Großstadt zunächst stehen entgegen: wir sind alle beschäftigte Leute, und zwei freie Abende hintereinander finden sich für ein ganzes Publikum nur schwer. Wenn der zeitweilige Erfolg der Wagnerschen „Nibelungen" das Gegenteil zu beweisen scheint, so ist einmal der brennende Reiz des Modernen und Sensationellen in Anschlag zu bringen, der dem klassischen Werke gegenüber entfällt, und alsdann der geringere Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen des Zyklus, der ein be-

liebiges Aufnehmen und Abbrechen der Folge zuläßt. Es sind nicht viele, die jene Zyklen ganz durchgehalten haben; und ebenso, wenn man etwa das Publikum einer Wallensteinaufführung genauer prüft, wird man einen starken Wechsel der Hörer von einem Abend zum andern wahrnehmen. Und doch hat hier Schiller selbst geheiligt, was an diesem „Carlos" nur wohlmeinende Willkür Fremder ist. Und doch hat hier der Dichter die Fäden von Werk zu Werk nur locker verknüpft, während sie im „Carlos" nach wie vor am engsten zusammenhängen, und wir die Trennung als eine gewaltsame Zerreißung empfinden. Besonders am zweiten Abend empfand man die Schwierigkeit, da wieder einsetzen zu sollen, wo zwanzig Stunden vorher abgebrochen worden war; statt wie sonst durch eine Exposition eingeführt zu werden, rasch oder zögernd, stürmisch oder langsam, sollte man mit der fertigen Stimmung ins Haus kommen. Das ist ein Ding der Unmöglichkeit, und wer es uns zumutet, verkennt, was ein Theaterstück ist.

Aber „Carlos", sagt uns der Dichter, ist kein Theaterstück. Niemand wird diesen Ausspruch unterschreiben, diejenigen am wenigsten, welche die gewaltige dramatische und theatralische Wirkung der Tragödie eben erst empfunden haben. Nur das entnehmen wir Schillers Zeugnis, daß er in gewissen Stadien der Aufführung die Rücksicht auf die Bühne gering geachtet hat und daß die Bühne darum ihre Rechte hier geltend machen darf.

In gewissen Stücken. Denn der Weg von der ersten Konzeption bis zur Vollendung ist weit gewesen, mit zahlreichen Wendungen und Krümmungen. Nur wer das Werden dieses merkwürdigen Stückes verfolgt, begreift das Gewordene. Der Mannheimer Theaterdichter Schiller begann 1784 das Werk, und er dachte nicht anders, als ein Theaterstück zu schreiben, über das er sich schon im voraus mit dem Theaterintendanten Dalberg unterhielt. „Carlos würde nichts weniger als ein

politisches Stück", schreibt er, „sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause", und er zählt die vier großen Charaktere auf, die es enthalten wird: Carlos, Philipp, die Königin und Alba. Jedermann vermißt hier die eine Hauptgestalt: Posa; und wie diese erst im Verlaufe der Arbeit Schiller erwachsen ist, wie der ursprüngliche, uns erhaltene Plan des Stückes den Malteser nur als eine untergeordnete Nebenperson einführt, als einen Horatio, der aber allmählich den Hamlet zu entthronen droht, ist lehrreich zu verfolgen. Der Atmosphäre des Theaters entrückt, gab sich Schiller, unter dem Einfluß seines Freundes Körner, den Ideen von Weltbürgertum und Gedankenfreiheit hin, welche er in Posa so flammend verkörperte, und das Drama schien ihm nur das Mittel zu dem Zweck politischer Tendenzen. Aber so mächtig blieb der Bühnendichter in ihm, daß auch jetzt zwar die Einheit des Kunstwerkes geschädigt wurde, aber eine starke dramatische Spannkraft sich erhielt; und als die Tragödie vollendet war, erkannte er selbst ihre theatralischen Vorzüge — und versandte an die Bühnen eine Theaterbearbeitung in Prosa.

Und an diese zunächst sollten sich auch heute die Bühnen halten, nicht an die Prosa, versteht sich: sie war eine Konzession Schillers zu der Zeit, da der Vers noch nicht eingebürgert war, heute ist sie gegenstandslos. Allein die Kürzungen, die der Dichter selbst für möglich hielt, können wir auch heute uns gestatten; und da er zwischen dem literarischen und dem theatralischen „Carlos", zwischen dem „dramatischen Gedicht" und dem Bühnenstück so bestimmt unterschieden hat, da er, selbst als ihm die Weimarer Bühne zur Verfügung stand, sein Stück unbarmherzig auf das geforderte Maß zusammenstrich, so heißt es in der Tat königlicher sein als der König, wenn man aus „Pietät" an jedem Buchstaben festhält. Wir wollen nicht einem Buchstabenglauben

huldigen, der zur Erstarrung führt, sondern unsere Klassiker mit lebendiger Verehrung, aus dem Empfinden unserer Zeit heraus, umfassen: das ist die wahre Pietät.

Alle die Bedenken jedoch, welche gegen die Teilung zu erheben wir gezwungen sind, werden uns die außerordentlichen Vorzüge der Aufführung selbst keinen Augenblick vergessen lassen. Seit Jahren ist in Berlin eine Darstellung von so viel Zug und Schwung und Feuer nicht gesehen worden. Welch unermüdliche Arbeit, welch hingebenden Eifer muß Herr Barnay an die Einstudierung gewendet haben. Die Teilung können wir ihm nicht danken, sie ist ein rechter Schauspielereinfall nach dem berühmten Muster des Herrn Otto Devrient; aber die Inszenesetzung danken wir ihm, sie zeugt von einem bedeutenden Regietalent, das uns hoffentlich noch manche neue Proben geben wird. So viel frisches Leben in der Aufführung, so viel Pracht in der Ausstattung herrschte, so war doch jedes Zuviel, jede Meiningische Aufdringlichkeit meist vermieden. Nur um dieses „meist" zu motivieren nenne ich als Szenen, in denen zu viel geschehen, jene im Garten zu Aranjuez und im Kartäuser Kloster, wo die laute Musik und der Gesang keiner Vorschrift des Dichters entspricht, für die Handlung nichts beiträgt und also stört. Der Vorschrift des Dichters entspricht auch nicht die Ermordung Posas: man sieht einen Schützen im Angesicht der Freunde umständlich anlegen, statt daß der Schuß „durch das Gitter geschieht", von einem Ungesehenen. Auch das feierlich-langsame Aufziehen des Vorhanges vor jeder neuen Dekoration sähen wir gern abgestellt. Diese Mängel sind schnell aufgezählt: aber wieviel Atem brauchte es, alles Gelungene aufzuzählen und zu schildern, die ungezwungene Lebendigkeit der Ensembleszenen, die Einrichtung des Gartens zu Aranjuez, der wahrhaft königlichen Gemächer, des Audienzsaales mit der scheinbar ins Unendliche verlängerten Galerie, des Zimmers der

Eboli mit seinem geschmackvollen Prunk und schönen Glanz!

In Kainz besitzen wir einen Don Carlos, um den uns die ganze deutsche Bühne (die Wiener eingeschlossen) beneiden muß. Bei vollkommener geistiger und technischer Beherrschung der Rolle eine so elementare Ursprünglichkeit, ein so wahres Feuer, so warme Natürlichkeit! Kainz schafft aus dem Herzen und trifft darum in aller Herzen: eine so tiefe erschütternde Wirkung, wie in der gewaltig ausströmenden Anklage des Carlos an Posas Leiche, wird selten im Theater empfunden, und minutenlanger Beifall brach aus, als Kainz vollendet hatte. Rein schauspielerisch genommen, stand die Szene der Audienz beim König und die mit Alba auf der gleichen Höhe: besonders den Ausdruck der beglückten Zerstreutheit, nachdem er den vermeintlichen Brief der Königin empfangen hat, und der fürstlichen Herablassung gegen Alba fand der Künstler mit einer unvergleichlichen Sicherheit. In den wenigen Wochen seiner Berliner Wirksamkeit hat Herr Kainz bereits den Segen der Großstadt an sich erfahren, er hat einen erstaunlichen Aufschwung genommen und seine natürlichen Gaben in künstlerische Zucht zwingen gelernt; schreitet er so vorwärts, so scheinen ihm die höchsten Ziele der Schauspielkunst zu winken.

Posa war Herr Sommerstorff. Er ist das gerade Gegenteil von Kainz: ruhig, abgemessen, mehr Rhetor als Schauspieler. Ist Kainz' Mienenspiel jetzt lebhaft ohne Aufdringlichkeit, so ist das Gesicht von Sommerstorff geringer Veränderung fähig. Den Posa spielte er mit einer nicht unwirksamen, melancholischen Zurückhaltung, die auch in der großen Szene mit Philipp nicht ganz wich; erst im Verlaufe des zweiten Abends fand er wärmere Töne. Friedmann als Philipp weiß die entgegengesetzten Stadien der Rolle mit großem schauspielerischem Geschick zu durchlaufen; seine Haltung, zuerst etwas ge-

spreizt, ward im Verlauf natürlich, ohne an königlicher Würde einzubüßen, auch die Intrigantentöne verloren sich allmählich. Glänzend gelang die Szene im Schlafzimmer: man sah den Kampf eines überlegenen Geistes gegen die Verleumdung, die Qual des Gekrönten, der allein ist, und ergreifend klang der Schrei: „Toledo! Schützt mich vor diesem Priester." Verfehlt aber ist es, die Verse: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht" im Angesicht des Gekreuzigten zu sprechen; sie sind, im Stile des achtzehnten Jahrhunderts, allgemein deistisch, nicht christlich gedacht.

Ganz auf das Theatralische spielte Haase seinen Großinquisitor hinaus, der neunzigjährige Blinde schrie, als gelte es, die Kulissen umzureißen. Leidlich war Herrn Nollets Alba; unleidlich Herrn Kierschners Domingo; schützt uns niemand vor diesem Priester? Eine angenehme Erscheinung ist Frl. Bormann, aber für die Königin reicht ihr Lustspieltalent nicht aus. Frl. Walles als Eboli trug am ersten Abend so stark auf, daß sie parodistisch wirkte; am zweiten riß die Gewalt der Situation ein wenig mit fort.

An Schatten, sieht man, fehlt es nicht; aber das Licht überstrahlte ihn siegreich, und mit freudiger Sicherheit können die Leiter des Deutschen Theaters in die Zukunft sehen. Sie werden ihre Bühne um so fester begründen, je entschiedener sie sich in diesem ersten Jahre dem Außerordentlichen, dem Experiment fern halten; wer wird auch in Kriegszeiten neue Gewehre einführen wollen?

Vossische Zeitung 12. 11. 83.

V. Der Richter von Zalamea

Seit die Romantiker die Schönheiten der großen Spanier uns beredt aufgewiesen haben, Lopes, des kühnen Naturalisten, Calderons, des gewaltigen Manieristen, hat es an

Versuchen nicht gemangelt, aus diesem Schatz auch für die deutsche Bühne zu gewinnen. Aber über den Versuch ist niemand hinausgelangt, und nur die leeren Nachahmungen spanischer Dichtung, die Schicksalstragödien und Preciosas behaupteten eine Weile das Feld. Glücklicher als alle Vorgänger ist Adolf Wilbrandt gewesen; in seiner Bearbeitung hat sich der Calderonsche „Richter von Zalamea" auf dem Wiener Burgtheater heimisch gemacht, und auch bei uns, nach der erfolgreichen ersten Darstellung zu urteilen, wird das großartige Werk seinen Platz erobern.

Wilbrandts Bearbeitung ist mit der geschmackvollen Zurückhaltung eines Schriftstellers von Rang gemacht; er selbst nennt sie nur eine „Übersetzung und Einrichtung". Die Zeiten sind vorüber, wo der große Schröder es wagen konnte, den Richter Pedro Crespo von Zalamea schlankweg in einen deutschen Amtmann Graumann zu verwandeln, und die „Begebenheiten auf dem Marsche", frei nach dem Spanischen, vor seinen Hamburgern zu agieren; Wilbrandt gibt uns den ganzen und den echten Calderon, ohne Zutaten und beinahe auch ohne Abzug. Er hat ein paar Kürzungen vorgenommen, ein paar Szenen zusammengezogen — das ist alles.

Er gibt den echten Calderon, obgleich er den vierfüßigen Trochäus des spanischen Dramas in den fünffüßigen Jambus des deutschen verwandelt hat. Echtheitsfanatiker werden freilich in ihren heiligsten Gefühlen dadurch gekränkt werden; wir anderen sehen gerade in dieser Umwandlung den glücklichsten Griff des Bearbeiters. Der vierfüßige Trochäus, so sehr er sich seit „Atta Trolls" Vorgang für unsere „Trompeter" und „Rattenfänger" bewährt hat, widerstrebt dem deutschen Ohre auf dem Theater; in der Erzählung heiter und flott nach vorwärts führend, wird er atemlos stoßend und doch wieder schleppend im Drama. Für unsere Bühne ist und bleibt auf lange hinaus der jambische Vers der klassische;

und Wilbrandt hat sich zumeist durch seine frische Umformung in dieses Maß den Erfolg gesichert.

Calderons Werk wird von den näheren Freunden der spanischen Literatur auf ein Drama seines Vorgängers und Nebenbuhlers Lope zurückgeführt, dem es sich im Gang der Handlung und in den Figuren anschließt. Die hohe künstlerische Vollendung des Stückes begreift sich so: der Stoff ist zweimal geschliffen worden, die beiden größten spanischen Dramatiker haben nacheinander an ihm geformt, bis dieses freie, harmonische, in allen Teilen so wohlgerundete Werk zustande kam. In der Tat, wenn man von einigen Naivitäten der Technik absieht, so werden auch für unsern, wie man zu sagen pflegt, vorgeschrittenen Geschmack hier alle künstlerischen Anforderungen reich befriedigt, und keine Sardousche Komödie entwickelt sich so spannend und so leicht wie dieser „Richter von Zalamea".

Eine spanische Dorfgeschichte gibt uns der Dichter und läßt aus heiter bewegten Szenen zwischen Bauer und Soldat die furchtbarste Tragödie emporwachsen. „Die Begebenheiten auf dem Marsche" war kein so übler Titel vom alten Schröder: denn auf dem Marsche der Soldaten durch das Dorf Zalamea trägt sich das Stück zu, und das Ganze erscheint wie eine gewaltige Episode aus dem bunten Kriegsleben der spanischen Nation. In farbigen, funkelnden Bildern, mannigfach belebt und bewegt, mit Gesang und Saitenspiel, wird das Treiben der Soldateska in ihren zahlreichen Abstufungen vom General bis herab zur Marketenderin vor uns hingestellt; überall ist Handlung und tatkräftige Entwicklung, und locker sitzen die Schwerter im Heft. Die Freude einer Nation an ihrem stolzen Heere zeichnet sich ab in dieser freudigen Schilderung; und auch die Bauern, ob sie sich der Ungebühr der kriegerischen Gäste noch so fest entgegenstellen, empfinden im Grunde nicht anders: Pedro Crespo selbst, der trotzige Bauer, gibt seinen Sohn hin,

beim General Lope die Kriegskunst und das Fluchen zu erlernen.

Aber wie im Leben selbst, steigt aus dem heitern Spiele der Ernst herauf und vollendet so das Bild dieser Welt. Des Bauern Tochter wird von des Hauptmanns gewalttätiger Hand geraubt, entehrt; und als auf den gefesselten Vater das verlorene Kind im Gebirge trifft, steht das ergreifendste Bild menschlichen Jammers vor uns. Mit erschütternder Einfachheit redet er zu uns aus dem Munde des Vaters; und als Botschaft ihn trifft, der Richterstab sei ihm verliehen von den Dorfgenossen, ahnen wir, daß Rächer und Richter zu eins fürchterlich zusammenwachsen werden. Noch einmal stellt er den Versuch der Sühne an, und es ist rührend anzusehen, wie der stolze Mann die Ehrbarmachung des Kindes von dem Räuber erbittet und erbettelt; dann richtet er sich empor zu ganzer Größe, und der Frevler fällt nach seinem Spruch.

Wie nun diese Handlung im einzelnen verläuft, das ist freilich spanisch und wieder spanisch. Der Bauer, der immer von neuem „Ehre" und noch einmal „Ehre" im Munde führt, die schmählich Beraubte, die ins Kloster geht, der König, der mit einer höfischen Wendung als deus ex machina zuletzt zitiert wird — alles das ist für uns gegenstandslos. Aber alles das ist nur Gewand und Schmuck; und unter ihm — welch tiefer menschlicher Gehalt! Ein ewiges Thema ist es der Poesie, der Vater, der für die Ehre seiner Tochter steht: aus der Römerzeit klingt es zu uns herüber, und unsere Lessing, Schiller, Hebbel haben es gestaltet, keiner in einfacheren, größeren Linien als der Spanier. Ein ganzer Mann steht dieser Crespo da, so leidenschaftlich und so schlau, so wild und so mild, mit seiner innersten Wesenheit treibt ihn der Schmerz aus sich heraus, und die naive Sicherheit, mit der er Richter in eigener Sache ist, reißt uns über alle Bedenken unwiderstehlich fort.

Blicken wir nun aber schärfer zu, so finden wir in dieser Jahrhunderte alten Novität neben dem allgemein menschlichen Gehalt auch noch ganz modern berührende, aktuelle Züge. Der Bauer, der den frechen, adligen Hauptmann richtet, ist wie mit demokratischer Lust gestaltet; und wenn er die Auslieferung des Verbrechers an das Kriegsgericht weigert, so liegt die Nutzanwendung auf unsere Zustände nicht fern. So möchte man bei der vollen Lebendigkeit des Werkes, wenn es als ein neues heute hervorträte, vielleicht zweifeln, ob nicht dies spanische Kolorit Resultat historischen Echtheitsdranges sei, der Kern aber modern — wäre nur leider die Chance größer, dramatische Meisterwerke heute entstehen zu sehen.

Wie in der Bearbeitung, ist das Deutsche Theater in der Inszenierung dem Muster des Burgtheaters genau gefolgt, bis herab auf die Kostüme. Diese weise Beschränkung hat sich belohnt, und ein sehr flottes und farbiges, gut abgestimmtes Ensemble ist unter Leitung des Herrn Förster zustande gekommen. Nach Burgtheatermuster ist auch der Versuch gemacht worden und gelungen, bei offener Szene zu verwandeln; ein guter Einfall war es, während dieser Verwandlungen die Bühne zu verdunkeln und damit das Walten der Tische und Stühle stellenden Theaterarbeiter dem Auge möglichst zu entrücken. Gerade für das Calderonsche Schauspiel, wo die Handlung so schnell fortschreiten und Glied in Glied eingreifen soll, ist die Einrichtung von besonderem Vorteil; auch sonst sie nach Tunlichkeit festzuhalten wird hoffentlich das Augenmerk der Regie sein.

Als Richter hat Herr Förster lebhafte und wohlverdiente Zustimmung des Auditoriums gefunden. Die humoristische Derbheit und Schlauheit der ersten Akte traf er gut, und auch in den Szenen leidenschaftlichen Zornes hatte er starke, fortreißende Momente. Leider entstellten wieder Flecken der Sentimentalität die im

übrigen so gelungene Leistung. Neben Förster fand Friedmann als wetternder General den reichsten Beifall; die gute Laune des Künstlers und das Behagen an seiner Aufgabe mußten jeden gewinnen; aber weshalb dieser erzwungene, martialische Ton, der alle Augenblicke in den bekannten Friedmannschen Intrigantenton überging? Natürlichkeit täte es auch, und doppelt sicher. Die Kinder des Richters waren durch Kainz und Frl. Jürgens gut dargestellt; Herr Olden verfehlte es mit der freilich heikligen Rolle des Hauptmanns; statt leidenschaftlich zu sein, war er mürrisch. Über Engels donquichotischen Mendo wurde gelacht; ein Spanier war er nicht. Alles in allem gehört die Vorstellung zu den bedeutendsten und fesselndsten, die uns diese Saison noch geboten hat.

Vossische Zeitung 29. 1. 84.

VI. Romeo und Julia

Die erste Darstellung von „Romeo und Julia" ist mit einer unmittelbaren Wärme aufgenommen worden, welche von dem starken Eindruck, den das gesamte Auditorium empfing, das gültigste Zeugnis gab. Die Wirkung war in den mittleren Akten am größten: wie Romeo und Julia sich zueinander finden, hat nie wahrer und nie schöner gestaltet werden können, und die Szene am Balkon mit ihrem reinen Herzenszauber prägte sich tief in jedes Sinn. Beide Darsteller, Kainz und Frl. Jürgens, bringen das Erste und Unschätzbare mit: Jugend; und diese Jugend läßt die Stimmung der ersten Szenen, das Spielende, halb Lustspielmäßige in ihnen, voller heraustreten, als sonst wohl geschieht. Wie Kinder, die nicht wissen, wo die Gefahr wohnt, laufen ihr diese beiden in die Arme, ihre Leidenschaft lächelt noch heiter und unschuldig, als schon dem Hörer das tragische Ende vor der Seele steht. Dieser Grundzug der

Darstellung konnte wohl in der ersten Begegnung Juliens mit Romeo frappieren, aber bald empfand man, wie zutreffend er war und wie tief gegründet in der Anlage des Dichters. Kainz besonders, von dem Feuer des Jünglings durchströmt, fand die wahrsten Töne, und über das allgemeine Pathos hinaus traf er auch die Rolle in ihrer besonderen Färbung: ein anderer ist sein Carlos, ein anderer sein Romeo. Nahm er den Schmerz um Rosalinde auch etwas zu schwer, und ermattete er (mit der Rolle) gegen den Schluß hin — wie zündend war der Ausbruch der beglückten Leidenschaft, wie prasselten die Klagen des ganz Verzweifelten um die Verbannung hernieder. Frl. Jürgens behauptete sich neben diesem Romeo nach Kräften. Vieles gelang überraschend gut, am besten die Momente aufflammenden Stolzes, wie gegenüber den frechen Ratschlägen der Amme. Diese war bei Frau Schönfeldt nicht zum besten aufgehoben; wenn die Figur nicht komisch wirkt, ist sie fatal. Herr Peppler als Mercutio hatte seinen guten Tag; dieser Darsteller, wie mancher andere der Jüngeren, hat in der Schule des Deutschen Theaters schon gelernt, und wird hoffentlich ferner lernen. Daß nicht alles gleichmäßig gelingt, einer so schwierigen Aufgabe gegenüber, begreift sich; wir stehen ja noch in der ersten Saison der Bühne; aber wie fleißig, wie ernst, und mit wieviel künstlerischem Sinn hier gearbeitet wird, zeigt auch diese Aufführung, die im Ensemble und in der Inszenierung tadellos war, und in der Ausstattung so viel des Glänzendsten und Schönen bot, daß man weniger fast mehr nennen würde.

Vossische Zeitung 18. 3. 84.

PAULINE LUCCA

Die Teilung der Arbeit, das beliebte Prinzip dieser Tage, hat heute Gültigkeit auch für die Bühnenkunst

gewonnen. Wir unterscheiden Sänger, Schauspieler, Tänzer, und keine Brücke führt von den einen zu den anderen. Nur die Operette, in ihrer bequemen Mittelstellung, entsendet Überläufer bald zur Oper, bald zum Schauspiel. Wie ein Märchen aus alten Zeiten klingt es uns Heutigen, daß es noch bis tief in dieses Jahrhundert hinein anders gewesen ist; daß einst die Demoiselles Ackermann in Singspiel und Schauspiel, Ballett und Oper die gleichen Triumphe feierten, daß der große Schröder, der erste Schauspieler seiner Zeit, zugleich auch als Tänzer geglänzt und sogar eine große Anzahl von Balletts, Libretti und Musik selbst verfertigt hat: Sonnenthal und Taglioni in einer Person!

Was einst die Regel war, ist heute seltenste Ausnahme; und nur die „Wohltätigkeit", die bekannte Flagge, die alles deckt, schützt auch Streifzüge in das Nachbargebiet vor dem Brandmal Dilettantismus. Wie man entweder Landschaften oder Figuren malen soll, entweder Novellen oder Dramen schreiben soll, aber um Gottes willen nicht beides: so soll auch die Bühnenkunst „sich bornierend früh und spät ausbilden eine Spezialität". Wir haben Wagnersänger, denen Mozart ein Buch mit sieben Siegeln ist. Wir haben berühmte Schauspielvirtuosen, die mit sechs Prosarollen durch die alte und die neue Welt reisen und die über jeden fünffüßigen Jambus stolpern. Aber geniale Naturen wissen auch jetzt, einengenden Schranken zum Trotz, den Raum zu finden, auf dem ihre Art voll sich ausleben kann; und da es Albert Niemann und Pauline Lucca nicht gegönnt ist, heute Vasko de Gama und Selika, morgen Othello und Desdemona zu sein, so ist es ihnen geglückt, in die Oper ihr ganzes schauspielerisches Temperament zu überführen.

Niemann und Frau Lucca — die beiden zusammen zu nennen, ist natürlich. Sie sind äußerlich und innerlich Gegensätze und doch in einem verwandt. Der mächtige Mann in seiner blonden Kraft der rechte Typus der

Germanen, glaubt an Wotan und Walhall, und Nero und Florestan grüßen uns aus ihm wie Landsleute; das schwarzäugige Kind der Donaustadt, semitischen Geblütes, schwört zu exotischen Göttern, und ihr Gretchen kommt uns leicht etwas spanisch vor. Aber wenn der deutschen Kunst das rücksichtslose Streben zur Wahrheit eignet, wie es Dürer und der junge Goethe, Beethoven und Heinrich Kleist bezeugen, so sind Niemann und Frau Lucca echt deutsche Künstler; denn sie sind leidenschaftliche Naturalisten, die der Wahrheit die Konvention und die Tradition opfern und abgebrauchte Formen mit dem Gehalt starker Persönlichkeit erfüllen. Sie singen ihre Partien nicht, sie leben sie.

Eine kleine Beobachtung, die ich gemacht habe, beweist hier vielleicht mehr als alle theoretischen Feststellungen. Es war im „Versprechen hinterm Herd", und Nandl und Loisl sangen ihr liebendes Duett. Loisl hat jetzt das Wort, und Frau Lucca, volle Herrin über das stumme Spiel, gibt ihren Anteil in jeder Miene zu erkennen. Da, während der andere noch immer weiter singt, höre ich, wie sich ihr so recht aus tiefstem Herzen das geflüsterte Wort losringt (von dem der Text nichts weiß): „O du mei Bua!" Nun ist es freilich eine bekannte, in Theaterschulen gelehrte Regel, ähnliche Ausrufe zur leichteren Erzeugung einer lebhaften Mimik anzuwenden, und wem das Schicksal vordere Parkettplätze beschert, der kann oft genug ein solches halblautes „Was Sie sagen?" oder „Ich nicht!" vernehmen; aber wie anders klingen diese Improvisationen der Kunstnovizen, die einen Vorgang heucheln sollen, und jene der Meisterin, die einen Vorgang verkünden.

Wie anders! Der Unterschied läßt sich behaupten, schwer in Worten nachweisen; wie will man sie fassen, diese flüchtigste der Künste, die mit der Stunde enteilt und des Nachschauenden zu spotten scheint, den Schmetterling, von dem der eifrig Zugreifende nichts als den

Staub hascht? Versuchen wir es dennoch, die schöne Fliehende im Geiste zu halten!

Sollen wir an eine Bühnenfigur im eigentlichen Sinne als an ein Lebendiges glauben, so muß sie uns sogleich beim ersten Erscheinen von ihrer Echtheit überzeugen — oder es geht uns wie Othello: einmal zweifeln heißt auf einmal auch entschieden sein. Frau Lucca, wenn sie auf die Bühne trat in diesen Wochen, hat mir solche Überzeugung unwiderstehlich abgezwungen: ich glaube voll an Carmen und an Selika, an Katharina, Zerline und Nandl. So gänzlich geht die Künstlerin in diesen Rollen auf, daß man jedesmal meint, nun erst ihr echtes Gesicht erschaut zu haben — bis man endlich bewundernd die Vielgestaltigkeit dieses Proteus erkennt. Ein Schauspieler muß aus der Haut fahren können, sagt ein altes Wort; wenn es auf eine zutrifft, trifft es die Lucca.

Unerschöpft und unerschöpflich scheint ihre Gestaltungskraft, die sich nichts Menschliches fremd weiß und alle Stadien von der höchsten Tragik bis zum bloß graziösen Coupletscherz durchläuft; und wenn sie irgendwo eine Grenze findet, so ist es nach der Seite des poetisch Innigen und Schlichten, des Weichen und Schwärmerischen; für Margaretens erste Liebesszenen trifft die Künstlerin den Ton nicht (nicht mehr, versichert uns eine ältere Generation), und auch daß sie Wagners Frauengestalten ausweicht, muß neben der Rücksicht auf ihre Stimme inneren Gründen entspringen. Nicht das Einfache, das Komplizierte ist ihr eigenstes Gebiet: wo Leidenschaft auf Leidenschaft trifft, Empfindung mit Empfindung kämpft, wo Haß und Liebe streiten, Schmerz und Lust sich folgen und ablösen im schnellen Wirbel des Gefühls — da zeigt sich ihre Größe, der Reichtum und die intuitive Sicherheit ihrer Auffassung.

Wie oft haben wir Carmen über die Bühne ziehen sehen als ein mehr oder minder zierliches Dämchen aus der Halbwelt — bis die Lucca kam und uns die Gestalt

hinstellte, mit all dem tiefen lokalen Kolorit, wie sie Merimée geschaffen hat: die wahre „fille de diable". Den dämmernden Untergrund von Schwermut in der Gitana, das leidenschaftliche Freiheitsbedürfnis der Stolzen, das selbst die Todesfurcht besiegt — „pour les gens de sa race la liberté est tout", sagt Merimée —, den finsteren Schicksalsglauben, dem sie dennoch trotzig ihr: ich will! entgegenstemmt — alles bringt sie zum Ausdruck; und auch wenn sie noch so lustig ihre funkelnden Verführerkünste spielen läßt, die Empfindung eines tragischen Endes verläßt uns nicht; ja dieses Ende erscheint uns in ihrer Darstellung nicht stillos und willkürlich, wie bei den andern, die operettenhaft begannen, sondern notwendig und stilgerecht. Denn sie selbst ist, wie Niemann, Künstler von wahrhaft großem Stile, und nie, wie graziös und übermütig sie auch die glitzernden Geister des Humors alle zu entfesseln weiß, fällt sie ins Soubrettenhafte. Eine Atmosphäre natürlicher Vornehmheit umfängt sie, und wenn sich in entscheidenden Momenten Carmen und Selika, wie geborene Königinnen, aufrichten, ist es, als wüchse die kleine Gestalt vor unserm Auge hoch empor: alle diese Frauen könnten, gleich Margarete, „getrost zu Hofe gehen".

In der Kunst ist das Leichteste das Schwerste. Es gibt nicht viele Maler, die eine wirkliche Hand und einen wirklichen Fuß zeichnen können, eine Hand, die greift, einen Fuß, der tritt. Auch auf unserer Bühne läuft mancher und manches herum, das nicht Hand noch Fuß hat, weder zu greifen noch aufzutreten versteht. Ein so natürlicher Darsteller, wie z. B. Herr Kainz, ist in dieser Hinsicht noch Anfänger; und wenn er die edle Kunst des Umarmens erlernen will, so mag er bei Niemann in die Schule gehen. Mit ganzer Seele bei der Sache sein, ist noch nicht alles für den Darsteller; er soll auch mit ganzem Körper bei der Sache sein. Es sind wenige deutsche Schauspieler, die solche Beseelung „bis

in die Fingerspitzen" dem Körper mitzuteilen wissen. Frau Lucca ist von ihnen.

Bis in die Fingerspitzen und bis in die Fußspitzen hinein ist alles belebt und beseelt an ihr. Wie alle großen Darsteller, hat auch die Lucca ihre eigene, ungemein intensive Gebärdensprache, reich und doch nicht überladen, ausdrucksvoll und nie gezwungen. Durch Gangart und Bewegungen charakterisiert sie ihre Gestalten, die sie innerlich so im Tiefsten erfaßt hat, auch äußerlich: Selikas Bewegungen haben etwas Stoßartiges: ein stetes Kreuzen und Biegen und Beugen und Heben. Nichts eindringlicher, als wenn Carmen in der Habanera den rechten Zeigefinger mit einfachem Ernst in die Höhe hebt: „Nimm dich in acht"; wenn Selika dem suchenden Freund mit einer Handbewegung das Ziel auf der Karte weist: „Hier zur Rechten eine Insel." Nichts charakteristischer, als wenn Zerline, gleich einem zierlichen Kätzchen, um den erzürnten Masetto rundum geht und ihm begütigend einmal, zweimal mit den flachen Händen über die Schulter fährt: vor diesem schmeichelnden Schelm wären wir alle Masettos. Bleibt jetzt, in Szenen der Ruhe, die Zahl der Bewegungen auf ein geringes Maß beschränkt, so begleitet die Künstlerin ein andermal Wort um Wort mit der Gebärde: „Haltet fest sie mit Band und Zügel" — und die kleine Hand schließt sich auf „fest" mit Blitzesschnelle; „Weit im Kreise siehst du ihn ziehen" — und eine Geste versinnlicht uns im Nu den Flügelschlag des losen Vogels. Nur bei den großen Künstlern der fremden Nationen, bei Salvini oder Booth, finden wir eine ähnlich malende Lebendigkeit.

Eine jede Rolle hat bekanntlich zwei Bestandteile: das, was drin steht, und das, was nicht drin steht. Das eine treffen auch die Talente; das andere nur die Genies. Zwischen den Zeilen zu lesen — auch diese Gabe eignet der Lucca im höchsten Maße. Sie stellt Übergänge her,

sie vermittelt durch stummes Spiel aus Eigenem Wandlungen und Umschläge. Wenn Carmens Habanera zu Ende gehen will, streift auf einmal ein vorläufiger ruhiger Blick (ehe noch die eigentliche Attacke beginnt) den kettenschmiedenden Sergeanten: so zeichnet der Teufel diejenigen im voraus, die er in Besitz zu nehmen gedenkt. Wenn sie am Schluß des Aufzuges noch einmal ihr tolles Lied wiederholt, wendet sie sich (um die Szene des zweiten Aktes vorzubereiten) mit einem plötzlichen Ruck vom Sergeanten zum Offizier: ganz das Mädchen, das an des einen Brust „mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet". Wenn sie den Stierkämpfer zuerst gesehen und auf seine Werbungen mit dämonischer Sicherheit geantwortet hat, daß beim Warten ja nichts verloren sei, deutet sie auf die einfachste Weise die neue Wendung an: sie stellt sich hinten ans Fenster und blickt dem enteilenden Zuge eine Weile nach. Unvergleichlich ist ihr Spiel mit dem Fächer am Ende der Oper; sie schlägt ihn auf, sie schlägt ihn zu, sie scheint ihn zwischen den Händen wie im Krampfe zu zerbrechen, um ihn zuletzt weit von sich fort zu schleudern mit stampfendem Fuße: jede Muskel leidenschaftliche Ungeduld und gereizte Wildheit. Und als Selika, dem Texte nach sehr abrupt, auf Vaskos Werbungen aus der verzweifelten Entsagung zur höchsten Liebesekstase geführt wird, weiß die Künstlerin diese Lücke genial zu überdecken; wie der erste Strahl des Glückes auf sie fällt, nach tiefer Nacht, wie sie zu glauben wagt, zweifelt, wieder glaubt, wie das Gespenst erlittener Schmach aufsteigt und die Hoffnung verscheuchen will — dieses ganze Auf und Ab der Empfindungen malt sie, um endlich die volle Seligkeit des Herzens auszuströmen: „Was noch kann die Erde geben, was bieten alle Himmel mir".

Hier vielleicht am entschiedensten bezeugt die Künstlerin ihre Gestaltungskraft, wenn sie eine durch und durch unwahre Theaterfigur, wie diese Selika, mit dem

Scheine des Lebens und funkensprühender Leidenschaft umkleidet. Text neben Text gehalten: wie verblaßt vor der glühenden Echtheit der Gitana diese Scribesche Afrikanerin mit ihrer triefenden Sentimentalität: eine Wilde, die uns von „gebrochenem Herzen" redet. Aber der Blutlosen führt die Lucca Blut und Glut zu, sie nimmt ihr die Empfindsamkeit und gibt ihr reine Empfindung. Kein Wort schöpft die tieftrauernde Ergebenheit aus, mit der diese Selika ihr Schicksal trägt.

Kritisieren heißt unterscheiden. Wir von der kritischen Zunft müssen uns oft sagen lassen, daß nörgeln und verneinen unseres Lebens Lust ist, und wir tragen dieses Geschick mit Fassung. Denn wir wissen, daß die Böcke von den Schafen, die Guten von den Schlechten sondern freilich ein hartes Amt ist, weil sich auf dieser besten der Welten einstweilen noch die Guten in einiger Minderzahl befinden; wir wissen aber auch, daß unser Haß auf das Schlechte nur die Kehrseite des Enthusiasmus ist, des Enthusiasmus für das Schöne: wir verneinen aus Optimismus. Und haben wir die Pflicht, die Talentlosigkeit zu brandmarken, so haben wir auch vor Tausenden das schöne Recht, der künstlerischen Genialität den Kranz zu winden und ihre reine Größe laut verkündend vor der Meisterin uns zu beugen in unbegrenzter Bewunderung.

Vossische Zeitung 4. 1. 84.

AUS DEM ZWEITEN JAHRE DES DEUTSCHEN THEATERS

I. Wilhelm Tell

Der Aufführung des Wilhelm Tell sind die Hörer gern gefolgt, trotz der übermäßigen Ausdehnung der Vorstellung. Jene Vorzüge, welche den Inszenierungen des Deutschen Theaters an dieser Stelle so oft zuerkannt sind, kann man

auch der neusten Darstellung nachrühmen: sie spielt sich schnell und ohne Hemmung ab, sie ist auf jedem Punkt belebt und einheitlich abgestimmt. In der individuellen Eigenart erreicht sie die „Carlos"-Aufführung freilich nicht, und das bedauerliche Ausscheiden des Herrn Barnay, des originellsten unter den Regisseuren der Gesellschaft, machte sich gleich hier fühlbar. Auch die kleine Bühne ward zum Hindernis: wie anders müssen sich in der Rütliszene die Gruppen sondern und Itel Reding als der Leiter der Landsgemeinde sich frei herausheben — wo hier alles zu einer gestaltlosen Masse zusammenfließt. Auf das Bild ist es abgezielt in der Szene; mit Drängen und Stoßen und Meiningischem Schreien ist nichts getan. Meiningertum aber machte sich leider überall geltend, und das gesprochene Wort mußte oft unter den vordringlichen Künsten der Maschinisten leiden; dieses Heulen des Windes, dieses Tosen der Wellen verschlang sogleich die erste Szene (obgleich Herr Kadelburg seinen Baumgarten überraschend gut spricht), und am Schluß tönte das Klappern der fallenden Steine in die Rede Melchthals hinein. Mir aber ist ein Schillerscher Vers wichtiger als Viktoriatheaterkünste, und wenn Kainz spricht, so mögen die Steine schweigen!

Ungerecht wäre es jedoch, wegen Übertreibungen von solcher Art, den Fleiß, die Sorgfalt und das Geschick nicht anzuerkennen, mit dem die Lösung der gewaltigen Aufgaben, welche gerade der „Tell" stellt, versucht und an vielen Stellen auch erreicht wurde. Die Szene des Apfelschusses bildete, wie es sich gebührt, den Höhepunkt, hier griff alles sicher ineinander, und aus der bewegten Masse traten die Gestalten des Tell und des Geßler kräftig hervor. Tell war Herr Kraußneck: er gab eine interessante Leistung, in der freilich manches mehr gewollt als gelungen war. Die herzliche Einfachheit und Schlichtheit in der Gestalt betonte er vor allem und stattete sie mit manchem glücklichen, realistischen Zuge

aus. Was ihm vorschwebte, verwirklichte er vielleicht am besten in der kleinen Szene mit dem Knaben (Gibt's Länder, Vater, wo nicht Berge sind); hier stand er voll in der Situation, wahr und warm klang seine Rede, die sonst leicht etwas Trocknes und Unbiegsames erhält. Den großen Monolog sucht auch er, ähnlich wie Barnay, möglichst in Handlung aufzulösen, und erzielt damit, da er maßvoller vorgeht, einen starken Eindruck. Daß ihm die Musik des Hochzeitszuges nicht in seine letzten Verse hineintönt, sollte er sich aber von der Regie ausbitten: das ist eine arge Stillosigkeit; der Charakter des Selbstgespräches wird durch solchen angeblichen Realismus gänzlich zerstört. Herrn Friedmanns Geßler trug eine ausgezeichnete Maske, die das phantastische Moment in diesem Märchentyrannen sogleich auch äußerlich hervortreten ließ; sehr fein und wirksam war das stumme Spiel des Sterbenden. Mit seinem Melchthal hat Kainz wieder alle fortgerissen: wie wäre es möglich, diesem Unwiderstehlichen zu widerstehen, wenn ihm die zornigen Klagen und der rasende Schmerz des Sohnes mit feurigem Atem entströmen? „Das ist wie ein wilder Wasserfall, du kannst seine Fluten nicht dämmen!" Daß sich einige Manieriertheiten, gewisse fertige konventionelle Töne bei dem Darsteller einfinden, gibt aber zu denken; am leichtesten wird er diese überwinden, wenn er Gelegenheit erhält, sich einmal außerhalb seiner gegenwärtigen Rollensphäre zu versuchen — etwa als Hamlet, der ja nun durch das Ausscheiden Barnays frei geworden ist und dessen Einstudierung beabsichtigt wird, wie es heißt.

Vossische Zeitung 30. 9. 84.

II. Romeo und Julia

Im Deutschen Theater hat die Darstellung von Romeo und Julia einige Veränderungen erfahren. Den Tybalt prägt Herr Kraußneck in Erscheinung und Spiel

charakteristisch aus; der finstere Raufer, in seiner Darstellung, bildet einen kräftigen Gegensatz zu dem lustigen Raufer Mercutio, den Herr Peppler im Laufe der Zeit noch freier und farbiger ausgestaltet hat.

Der rechte Mittelpunkt der Aufführung, durch alle Vorstellungen hindurch, ist Kainz geblieben; die geniale Unmittelbarkeit der Leistung ist kaum geringer geworden, in zahlreichen Einzelheiten hat sie gewonnen. Gleich der Eintritt Romeos, der Schmerz um Rosalinde, spricht sich jetzt maßvoller aus, nicht mehr in den Hamlettönen von ehemals, und der Übergang zu den ersten, lustspielmäßig abgestimmten Auftritten mit Julia erfolgt nun leichter. Mit künstlerischer Feinheit ist der Monolog vor dem Balkon („Es ist der Ost und Julia die Sonne") aufgebaut und gegliedert, ein höchst ausdrucksvolles Gebärdenspiel, und die vibrierende innere Beseelung macht alles lebendig. Am mächtigsten aber ist der letzte Akt gewachsen; der schicksalsvolle Ausgang tritt uns in ergreifender Natürlichkeit vor die Sinne, und gerade weil der Künstler an seiner Grundauffassung, die den Romeo als ein leidenschaftliches, törichtes Kind begreift, bis zuletzt festhält, prägt sich die Gestalt, die er geschaffen hat, unverlierbar ein.

Eine Vorstellung, welche bereits in zahlreichen Wiederholungen ihre Wirkung erprobt hat, habe ich hier noch einmal in einiger Ausführlichkeit besprochen — weil leider die neuen Szenierungen in Drama und Schauspiel in dieser Saison so spärlich auftreten. Und hierüber einmal ein Wort zu sagen, scheint am Platze. Von der Gründung des Deutschen Theaters an hat es an Leuten nicht gefehlt, die seinen Bestrebungen mit einem wohlfeilen Pessimismus gegenüberstanden und ihre Befürchtungen in das Schlagwort von einem „L'Arrongetheater" zusammenfaßten. Hatten die glänzenden klassischen Vorstellungen des vorigen Jahres, der ungewöhnliche Erfolg von „Carlos" und „Romeo" solche Befürchtungen

widerlegt, so scheint gegenwärtig eine Periode der Sterilität für das höhere Drama eintreten zu wollen, die leicht der Anfang vom Ende werden kann. Niemand wird dem modernen Lustspiel und Schwank seinen Platz streitig machen wollen, sie gehören so gut zum Ganzen wie Tragödie und Schauspiel; aber wenn sie, wie gegenwärtig bevorzustehen scheint, an die erste Stelle treten, so gewinnt das Schreckbild des L'Arrongetheaters an Kraft. Spricht man doch mit Bestimmtheit davon, daß abgespielte Mosersche Schwänke, „Veilchenfresser", „Ultimo", „Hypochonder" sowie der „Schwabenstreich", in das Repertoir aufgenommen werden sollen; vielleicht folgen diesem Moserzyklus dann auch „Doktor Klaus" und die „Wohltätigen Frauen" verschämt nach. Gerade die aufrichtigsten Freunde des Deutschen Theaters erfahren von solchen Plänen mit Bestürzung, und ich weiß mich in Übereinstimmung mit vielen, wenn ich hier ernste Bedenken über eine Wendung, die vielleicht noch nicht vollendet ist, zur Sprache bringe.

Mit der Einstellung von Novitäten und Halbnovitäten im leichten Genre ist man schnell auf dem Platze; aber was im Drama geleistet ist, läßt sich an drei Fingern abzählen: Tell, Richard, Die Neuvermählten. Wo sind die klassischen Aufführungen, die man in Aussicht stellte: Götz, Hamlet, Fiesko? Wo bleiben die Novitäten von Heyse, die auf dem Programm standen: „Don Juans Ende", „Ehrenschulden"? Seit in der Unruhe der ersten Zeiten Wildenbruchs „Mennonit" um seinen Erfolg gekommen ist, hat das moderne Trauerspiel vergebens in der Schumannstraße auf Einlaß gewartet. Das Drama des gesamten neunzehnten Jahrhunderts existiert noch nicht für das Deutsche Theater; Kleist ließ es nur flüchtig mit dem „Zerbrochnen Krug", Grillparzer gar nicht zu Worte kommen. Ungezählte schöne und fruchtbare Aufgaben harren der Lösung, und man kann ernstlich daran denken, sich mit Schwabenstreichen aufzuhalten.

Vossische Zeitung 8. 1. 85.

IBSENS GESPENSTER

I

Die Kenner der nordischen Literatur erzählen seit mehreren Jahren widersprechende Dinge von einem neuen Schauspiel Henrik Ibsens, dessen Kühnheit und Rücksichtslosigkeit die einen nicht laut genug preisen, die andern nicht entschieden genug verdammen konnten. Während sonst die Dichtungen Ibsens durch die bekannten Zwanzigpfennighefte der Reclamschen Universalbibliothek sehr schnell zu uns zu kommen pflegten, wagte man sich an dieses Werk lange nicht heran; jetzt endlich liegt es unter dem Titel „Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen", vor (Reclam Nr. 1828). Das moderne Lieblingsthema der Vererbung ist darin von einer neuen Seite behandelt, und mit so viel Unerschrockenheit, daß es auch bei uns an verherrlichenden wie an verdammenden Urteilen nicht fehlen wird; wer unbefangen nach ästhetischen Gesichtspunkten entscheidet, wird sagen müssen, daß das Werk zu den hervorragendsten Kunstwerken der letzten Jahre gehört. Seine volle Wirkung kann es indes nur auf der Bühne tun; denn es ist nichts weniger als ein Buchdrama, vielmehr vollkommen theatermäßig gedacht und gemacht; in Kopenhagen hat, nachdem das Hoftheater die Darstellung verweigert hatte, die Lindbergsche Gesellschaft es zur Aufführung gebracht und einen ungemein intensiven Eindruck damit erzielt; wochenlang ist es alltäglich wiederholt worden. Sollte sich in Berlin keine Bühne finden, die den Mut hat — denn Mut gehört allerdings dazu — nach dem gleichen ehrenvollen Siege zu streben? Hier wäre, wenn ich seine Pflichten recht verstehe, eine Aufgabe für das Deutsche Theater, deren Lösung reiche Anregung nach allen Seiten verspricht; und die Besetzung wäre leicht geschehen: die Mutter müßte Frl. Haverland spielen, Pastor und Tischler wären Fried-

mann und Förster, Regine Frl. Sorma, und der Sohn — selbstverständlich Kainz.

Vossische Zeitung 2. 2. 84.

II

Nicht ohne Neid können wir Deutschen heute auf die Entwicklung der nordischen Poesie blicken. Während bei uns ein paar starke Individualitäten, jede für sich, arbeiten und die Schar der Kleinen, nach allen Seiten auseinander laufend, ein Bild der Zerfahrenheit bietet, beobachten wir bei den Dänen und Norwegern eine einheitliche Literaturbewegung, die zu bestimmten Zielen hinsteuert, und bei der groß und klein, in Reih und Glied marschierend, treu seinen Dienst tut; eine Bewegung, die auf Befreiung der Geister aus tiefer Dunkelheit gerichtet ist und mit einer frischen, vor nichts zurückschreckenden Kühnheit ihren Weg nimmt. Es sind wirklich „goldene Rücksichtslosigkeiten", mit denen die Ibsen und Björnson und das junge Skandinavien, das in Georg Brandes einen Führer verehrt, gegen den mittelalterlichen Druck ankämpfen, der in diesen von Bischöfen regierten Staaten die Gemüter belastet.

Das kleine Dänemark, den allgemeinen europäischen Kulturströmungen entrückt, war lange in der Reaktion stecken geblieben, welche sich nach den Befreiungskriegen die Welt unterworfen hatte; und während es draußen allmählich lichter geworden war, dauerte im Norden die künstliche Finsternis fort. Das Gewitter war vorüber und noch immer saß man furchtsam beisammen bei geschlossenen Fensterläden. Erst seit Georg Brandes, vor etwa fünfzehn Jahren, seinen Landsleuten von den „Hauptströmungen" der modernen Literatur zu erzählen wagte, ist eine neue Epoche hereingebrochen; wie die klassische Periode unserer Literatur durch Lessing und Herder, so ist auch diese durch den mächtigen Anstoß

einer rein kritischen Natur heraufgeführt worden. Nicht nur eine Schar Jüngerer hat sich durch Brandes anregen lassen und eine freie, moderne, dem Naturalismus zuneigende Richtung eingeschlagen; auch die beiden großen norwegischen Dichter haben sich dieser neuen Geistesrichtung hingegeben, und vom historisch-romantischen Drama sind sie zur sozialen Satire, zum modernen Tendenzdrama vorgeschritten.

Tendenz — das ist das entscheidendste Merkmal dieser Bewegung. Tendenz im guten und im üblen Sinne, Tendenz, die künstlerisch verwirklicht ist zu Gestalten und Situationen, und Tendenz, die neben dem Kunstwerk herläuft und trotz allem Bellen doch nicht in das Gefährt aufgenommen werden kann. Für diesen tiefgreifenden Unterschied hat der Kritiker der Schule, Brandes, nicht immer den Sinn; ihm ist der geistige Gehalt so wichtig, daß er darüber die Form geringer achtet; und er und seine Jünger fühlen sich so sehr als Kämpfer für die Sache der Freiheit, daß ihnen die Poesie oft nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist. Es gilt, den Staat neu aufzubauen in Verteidigung und Angriff; alles andere muß sich diesem Höchsten unterordnen. In die sozialen Fragen mit all ihren Einzelheiten führen uns darum diese Autoren unerschrocken ein; und Alexander Kielland z. B. hat nicht davor zurückgescheut, die Überbürdungsfrage der Gymnasien, die Frage, ob Griechisch gelehrt oder nicht gelehrt werden soll, zu einem Hauptmotiv seines Romans „Gift" zu machen. Es ist das natürliche Los solcher Dichtungen, daß ihre Dauer die kürzeste ist: denn wenn nun diese Fragen einmal gelöst sind, wer wird jene Werke noch lesen wollen? Sie bleiben zurück, wie der Sandsack, wenn die Festung erstürmt ist: mit geplatzten Nähten.

Aber die Gefahr, die hier droht, achtet das junge Skandinavien gering: man ist zufrieden, etwas „zur Debatte zu stellen", und je lebhafter und einschneidender

die Debatte ist, die so hervorgerufen wird, ein umso besseres Werk glaubt man geliefert — nein, getan zu haben. Dieses Ziel hat am entschiedensten unter allen Henrik Ibsen erreicht: als vor einigen Jahren sein „Puppenheim" erschien, sprach ganz Kopenhagen, die Männer und die Backfische, von Wechselfälschungen; als letzten Herbst seine „Gespenster" zur Aufführung kamen, mußte jeder von dem Problem der Vererbung zu reden wissen.

Mit deutscher Harmlosigkeit hat Gustav Freytag in den „Ahnen" das nämliche Thema behandelt; mit herber Energie gestaltete es Zola in den „Rougon-Macquarts". Ibsens naturalistische Darstellung ist wohl von Zola berührt worden, aber er hat eine ganz neue Wendung gefunden, die tiefe Wirkungen heraufführt. Zola schilderte ein Geschlecht, das sich in seinen einzelnen Mitgliedern zumeist in absteigender Linie bewegte, vom Vater auf den Sohn, von der Mutter auf die Tochter, und ließ diese Entwicklung sich mit strenger Folgerichtigkeit von Generation zu Generation vollziehen; auf dieser Entwicklung selbst — mehr als auf den einzelnen Personen und ihrem Verhältnis zueinander — ruht das Interesse des Erzählers, sie bildet den gewaltigen Grundgedanken, von dem er ausging. Bei Ibsen dagegen liegt der Nachdruck auf den Personen: der Mutter und dem Sohne; und die Tragik seines Stoffes liegt darin, daß die Mutter, während all ihr Denken darauf ging, den Sohn vor dem geistigen Erbe eines lasterhaften Vaters zu schützen, es erleben muß, wie ihr Kind an einem körperlichen Erbe vom Vater her unrettbar dahinstirbt.

Schon im „Puppenheim" hatte der Dichter jenen Doktor Rank geschildert, dessen „armes, unschuldiges Rückgrat für seines Vaters lustige Leutnantstage büßen muß"; jetzt nimmt er das finstere Thema von den Kindern, an denen die Sünden der Väter heimgesucht werden, von neuem auf. Kammerherr Alving, als er ein Weib nahm, war ein gebrochener Mann; und so hat sein Sohn

Oswald von der Geburt an eine „wurmstichige Stelle", die ihn im blühenden Alter müde und siech macht und zuletzt in Wahnsinn enden läßt. Wie der Dichter diese furchtbaren Vorgänge künstlerisch gestaltet hat, das wird selbst derjenige bewundernd anerkennen müssen, der sich aus stofflichen Bedenken zu dem Werke ablehnend verhalten möchte. Obgleich das Entscheidendste in der Vergangenheit liegt und uns nur durch Erzählung nahe gebracht wird, hat er doch ein Drama voll starker Bühnenwirkungen geschaffen.

Das ist zunächst erreicht durch eine äußerste Konzentration der Handlung. In einer einfachen, knappen Sprache, die kein Wort zuviel gibt, spielt sich das Stück ab, an einem einzigen Tage, zwischen nicht mehr als fünf Personen: der Witwe Alving, Oswald, dem Sohne, Manders, dem Pastor und Hausfreund, der jungen Regine und ihrem Pflegevater Engstrand. Vor wenigen Tagen erst ist Oswald nach vieljähriger Abwesenheit von Rom und Paris zurückgekommen; denn die Mutter hat ihn, noch als Knaben, in die Fremde geschickt, weit weg aus der Atmosphäre des Vaters. Aber sie hat ihn in Unwissenheit gehalten über die Natur des Kammerherrn: und wie Oswald, weiß auch die Welt nicht, daß der Verstorbene ein durch Ausschweifungen zerrütteter Schlemmer gewesen ist. Mit äußerster Willensanstrengung hat die Gattin für den Leichtsinnigen geschafft und gewirkt: und während er in seinem alten Wandel beharrte und keine anderen Gedanken, als an nichtige Zerstreuungen, kannte, pries man ihn als den Wohltäter der Gegend. Auch nach seinem Tode hat die Witwe das Märchen aufrecht erhalten; Regine, die Tochter Alvings und einer Magd, hat sie, um das Geheimnis zu wahren, ins Haus genommen; und wie zur Krönung des Gebäudes stiftet sie „Kammerherrn Alvings Asyl", ein Heim für arme Kinder, dem Verstorbenen zum Andenken, nach dessen letztem Willen, in der Meinung der Leute, es aufgeführt

worden ist. „Zu Hauptmann Alvings ewigem Gedächtnis“ beginnt die Stiftungsurkunde; aber einen andern Sinn als für die Welt hat dieses Asyl, dessen Bau gerade am Tage der Handlung vollendet ist, für die Witwe. Das ganze Vermögen Alvings hat sie hineingesteckt, weil ihr Sohn alles von ihr, nichts von dem Vater empfangen soll; und indem also die Vollendung des Baus den Schlußstein legt zu dem Lügenmärchen vom wohltätigen Kammerherrn, legt sie zugleich den Schlußstein zu dem Erziehungsbau der Mutter: „Von übermorgen an,“ ruft sie, „soll es für mich sein, als habe der Tote nie gelebt in diesem Hause. Niemand anders soll hier sein, als mein Sohn und seine Mutter“. Diese ganze aus der Vergangenheit in die gegenwärtige Handlung hineinragende Verwicklung hat der Dichter mit dem glänzendsten dramatischen Können sich vor uns abzeichnen lassen; er gibt nicht einen bloßen Bericht, wie ein mehr episches Talent getan hätte, sondern weiß die Erzählung in Geschehen umzuwandeln und in den Gang des Stückes unlösbar zu verflechten; wie Pastor Manders zuerst der Witwe ihre Sünden aufzählt und sie eine schuldbeladene Gattin und Mutter heißt, wie sich dann die Angeklagte, die lange ruhig zugehört hat, erhebt und mit der einfachen Beredsamkeit der Wahrheit alles ausspricht, was sie in heroischer Pflichterfüllung so viele Jahre zurückgehalten — das gehört zu den bedeutendsten Szenen, die Ibsen geschaffen hat.

Und kaum hat die traurige Mutter ihr trauriges Bekenntnis mit hoffendem Ausblick in die Zukunft geschlossen, da trifft sie eine neue Enttäuschung, die schwerste von allen. Nach so langen Leiden glaubt sie am Ziele zu sein, sie glaubt, daß Oswald, ihr Sohn, einzig der ihre ist — und sie findet ihn als den unglücklichsten Erben des Vaters. Die Tragik des Stückes, wir sagten es schon, fußt in dieser furchtbaren Wendung.

Dem Verlauf des Dramas im einzelnen folgen wir aber nun nicht weiter. Sein Bau ist, bei aller Einfachheit

im ganzen, so kompliziert in den Teilen, daß nur eine Analyse, welche die feinsten Räder und Räderchen des Triebwerks aufdeckte, ein zutreffendes Bild gewähren könnte. Wer sich in die innere Fügung einer Dichtung hingebend versenken mag, findet hier — allerdings erst bei genauem Zusehen — eine Fülle der kunstreichsten Verknüpfungen und Kombinationen und beobachtet, wie Glied in Glied sicher eingreift. Nichts ist bedeutungslos in diesem scheinbar so leichten und bis zur Farblosigkeit natürlichen Dialog; und aus der Welt des Alltags und der Realität steigen wir zu großen symbolischen Anschauungen empor. Über den geschehenden Dingen macht sich die soziale Polemik, die Tendenz geltend.

Tendenz im guten und üblen Sinne. Sie entwickelt sich natürlich und mit tiefer Wirkung aus der Sache selbst, aus der Seele des Stückes heraus in dem Motiv des Asylbrandes; jenes Heim für die Kinder, am Tage vor der Einweihung, wird den Flammen zum Raube, das Lügengebäude stürzt zusammen; und mit ihm diese ganze kleine Welt, in die wir geführt worden sind. „Alles wird abbrennen," ruft Oswald, „nichts bleibt übrig, von dem, was an Papa erinnert. Ich verbrenne ja auch." Alles wird abbrennen — denn alles ist wert zu verbrennen. Mit nimmer ermüdender Beredsamkeit schildert der Dichter die engen, dürftigen, trüben Nester an diesen norwegischen Fjorden, wo der Regen regnet jeglichen Tag, und ein Nebel auf Land und Leuten liegt, engherzige, kleinliche Vorurteile, die den Freien drücken und den Guten zum unschuldigen Helfershelfer des schurkischen Eigennutzes machen. Muß nicht auch der Beste lügen und betrügen in diesem engen Kreise? Eine Frau Alving selbst baut ihr ganzes Leben auf Unwahrheit und Heimlichkeit, und wenn sie sich auch zur Freiheit emporarbeiten will, zur Wahrheit und offenem Bekenntnis — überall scheitert sie und

wird im Namen des Herkommens und der guten Sitte von neuem in die Lüge zurückgeschleudert.„

Ordnung und Gesetz — manchmal glaubt sie beinahe, die arme Witwe, daß diese beiden allein alles Unglück hier auf Erden stiften; daß, wie Oswald und Regine gleich Gespenstern in ihrem Hause umgehen, sie alle miteinander wandelnde Gespenster sind: „Nicht nur das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben," ruft sie. „Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glaube und so weiter. Es lebt nicht in uns, aber es sitzt uns trotzdem im Blut und wir können es nicht los werden. Wenn ich nur eine Zeitung in die Hand nehme und drin lese, so ist mir, als säh' ich Gespenster zwischen den Zeilen schleichen. Es müssen ringsum im ganzen Land Gespenster leben. Sie müssen so zahlreich sein, glaub' ich, wie Sand am Meer. Und dann sind wir alle miteinander ja so gottsjämmerlich lichtscheu."

Wenn ein Dichter die Dinge so schwarz sieht, wie es Ibsen hier tut, so pflegt man ihn einen Pessimisten zu nennen. Es muß aber gesagt werden, daß auf unseren Autor das Wort doch nur bedingte Anwendung findet. Pessimist im philosophischen Sinne ist Ibsen keineswegs, er meint nicht, daß die Welt an sich unabwendbar schlecht sei; nur seine norwegische Welt ist ihm schlecht, aber er glaubt heilig und fest daran, daß sie gut werden könne und werden müsse. Im Gegensatz zu dem trüben Nebel der Heimat sieht Oswald draußen in der Fremde Sonnenschein und Lebenslust: da meint niemand, daß das Leben ein Jammertal sei, da empfindet man das bloße Dasein als etwas jubelnd Glückseliges. Indem Ibsen seinen Oswald mit tendenziöser Absichtlichkeit der Mutter dieses Bild von der Fremde geben läßt, glaubt die Mutter jetzt zum erstenmal den wahren Zusammenhang der Dinge zu sehen; und sie ist nun überzeugt, und der Dichter will uns durch ihren Mund überzeugen, daß

Alving nicht infolge seiner eigenen Schwäche zugrunde ging, sondern infolge der „Verhältnisse", die seine Lebensfreude dämpften, seine gesunden Triebe in Unsittlichkeit ausarten ließen.

Mit dieser grell tendenziösen Wendung, die in beliebter Art alles der „Gesellschaft" aufbürdet, anstatt das Individuum den Täter seiner Taten sein zu lassen, können wir uns freilich nicht befreunden; sie ist unkünstlerisch und sophistisch; aber es bleibt bestehen, daß das Werk in der kühnen Größe des Wurfs, in der Lebendigkeit seiner Charaktere und der Kunst seines Baues über die meisten neueren entscheidend hinauswächst. Wird kein deutsches Theater den Mut finden, es auf die Szene zu stellen?

Frankfurter Zeitung 13. 3. 84.

DAS DEUTSCHE DRAMA UND DAS „DEUTSCHE THEATER".

Die zweite Saison des „Deutschen Theaters" in Berlin geht zu Ende; und das Urteil über das Wollen und das Können der neuen Bühne, das in ihren ersten Zeiten starke Schwankungen erlitt, fängt an, sich auf dem Boden der Tatsachen zu festigen. Erreichtes und Erstrebtes, das, was gelungen ist, und das, was fehlschlug, liegt zutage; und indem wir alle Für und Wider unbefangen abwägen, können wir nicht unbekümmert, aber doch mit schönen Hoffnungen der zukünftigen Entwicklung der Dinge entgegenblicken.

Bühnenleiter, wenn sie in einem ersten Theater ihren Mann stehen wollen, müssen zwei Fähigkeiten in sich tragen: zugleich über die Kunst der Inszenesetzung und die Kunst des literarischen Entdeckens müssen sie gebieten. Heinrich Laube war darum das Muster eines Dramaturgen (im ganzen Sinne des Wortes, nicht in jenem

Nebensinne, der „Dramaturg" ein fünftes Rad am Thespiswagen nennt), weil er diese Eigenschaften beide in vollen Besitz nahm; er hatte vor der Produktion seines Jahrhunderts den Mut des Findens, und er hatte vor dem Gefundenen die Gabe des Schauens, die ihm das Bühnenbild erfassen und gestalten half. So konnte er sein Programm erfüllen und, wie er es gefordert hatte, „gute Stücke gut aufführen". Das Deutsche Theater hat sich bis heute mehr an den zweiten Teil der Aufgabe gehalten; und seine größten Verdienste liegen in der mit allen höheren Kunstmitteln bewirkten Inszenesetzung.

Aber hat denn nicht auch das Deutsche Theater eine Zahl guter Stücke zur Darstellung gebracht, der besten, die wir besitzen? Carlos und Romeo, Iphigenie und Tell, Emilia Galotti und König Lear? Diese Meisterwerke der dramatischen Kunst hat es uns vor die Sinne gestellt, gewiß lebendiger und unmittelbarer, als es bisher geschehen war, und es durfte sich rühmen, Zuschauer damit neu heranzuziehen, die sich des Theatergehens fast entwöhnt hatten; aber mit dieser Darstellung der klassischen Werke war der Kreis einer dramaturgischen Tätigkeit im großen Stile noch nicht durchlaufen, so wenig wie mit der Aufführung jener Versuche aus der leichteren Gattung, welche die moderne, großstädtische Gesellschaft im Lustspiel abzuschildern unternimmt. Es fehlte das neuere Drama, das Drama unserer Zeit und unseres Jahrhunderts, und nur spät und nicht ohne den drängenden Einfluß der Kritik hat man begonnen, auch diese ernsteste Pflicht einzulösen. Daß leichte Erfolge hier nicht zu erringen sind, und daß eine Strömung in unserem Publikum dem Geforderten entgegenläuft, erklärt das zögernde Verfahren; aber es ist die schöne Aufgabe des Bühnenleiters, nicht nur die Kunst seiner Darsteller, sondern auch den Geschmack seines Publikums mit planvoller Vorsicht zu führen und zu bilden. Gerade hier trifft das Wort zu, daß wer nicht wagt, auch nicht gewinnt; denn wenn

einmal der schöne Versuch glückt, wenn ein Werk, durchströmt von dem Geiste dieser Tage, der Bühne erobert wird, so krönt doppeltes Gelingen das Wagnis. Stärker werden wir niemals und unwiderstehlicher zur Teilnahme herangezogen, als wenn der Pulsschlag und das Empfinden unserer Zeit, Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein, auf der Szene lebendig wird. Aber nur in der deutschen Hauptstadt kann es dem dramatischen Dichter gelingen, gegenwärtiges Leben in Fülle und Kraft aufzufassen; und nur im steten Wechselwirken mit dem Theater der Residenz, im Anschluß an dessen Tradition und künstlerische Eigenart kann er seinen Stoff gestalten. Darum hatte ich recht zu sagen: die ernsteste Pflicht des Deutschen Theaters liegt hier.

Zwei Vorstellungen der letzten Zeit haben zu solchen Betrachtungen von neuem angeleitet, die Aufführung von Heinrich v. Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg" und von Carl Caros Trauerspiel „Am Herzogshof".

Zu den großen deutschen Dramatikern, deren Büsten die Vorhalle des Theaters schmücken, hatte man neben Lessing, Goethe und Schiller als vierten Kleist gesellt. Diese wohlverdiente Auszeichnung war lange die einzige, die das Deutsche Theater dem Dichter (nebst ein paar Aufführungen seines „Zerbrochnen Krugs") erwies; jetzt ist die Krone seiner Schöpfungen zu einer hinreißenden Darstellung gelangt, die die schöne Kunst des Poeten wie seiner Interpreten gleich sehr bezeugt. Die höchste Aufgabe der schauspielerischen Inszenesetzung war hier so glücklich gelöst wie selten; die Aufgabe, den Geist einer Dichtung zu empfinden und in die Darstellung hinauszutreiben, den individuellen Ton und die Stimmung, die dieses Werk, keines sonst, geboren hat. „Kabale und Liebe" atmet eine andere Lebensluft als „Egmont", und dieser wieder wurzelt in anderer poetischer Welt als ein „Prinz von Homburg". Wer die

Schöpfung eines Dichters zum Bühnenleben erheben will, muß fähig sein, solche stimmunggebenden Grundtöne zu vernehmen und sie durch die Vermittlung seiner Darsteller nachklingen zu machen im Hörer; und eben diese Gabe, wie sie die klassischen Aufführungen des Deutschen Theaters zum Erfolge geführt hat, brachte dem Kleistschen Werke den Sieg, das so lange, gleich allen Schöpfungen des Dichters, als „problematisches Theaterstück" gegolten hatte. Das fröhliche Preußenstück, in der drängenden Fülle seiner Aktion, in seinen fürchterlichen und seinen märchenhaften Szenen herausgestellt, bezwang die Hörer, und noch aus dem Munde einer unfähigen Darstellerin erklangen in der fortreißenden Strömung des Ganzen die Worte stolz und herrlich:

> Das Vaterland, das du uns gründetest,
> Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm,
> Das wird sich ausbaun herrlich in der Zukunft,
> Erweitern unter Enkels Hand, verschönern
> Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
> Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde.

Freudig erkannten die Zuschauer, vom Anhauch modernen Empfindens getroffen, in solchen Anschauungen sich selber wieder; und als auch über die berühmte Szene der Todesfurcht, in welcher der Dichter es wagt, seinen Helden Mensch sein zu lassen, die beseelte Natürlichkeit von Kainz sie forttrug, und die Schrecken der Vernichtung mit flammender Wahrheit aus Auge und Wort des Künstlers blickten, da war der dauernde und tiefste Eindruck entschieden.

„Problematische Theaterstücke" nennt man, nach dem Vorgange Goethes, Kleists Dichtungen, und dies kann auf den Punkt zurückführen, von dem unsere Betrachtung auslief. Diese Werke, erfüllt von so viel echtem, dramatischem Leben, sind problematisch für das Theater, sind nur unter besonders günstigen Bedingungen zu einer

vollen Bühnenwirkung zu bringen — weil Kleist niemals die Verbindung mit dem Theater gefunden hat, ja weil er niemals ein einziges seiner Stücke aufführen sah. Ganz auf sich selbst gestellt, in tragischer Vereinsamung, ging er früh zugrunde; hätten ihm Goethe in Weimar, Iffland in Berlin die Hand geboten, sein Leben hätte sich leicht anders gestaltet, und die deutsche Literatur möchte um eine Anzahl dramatischer Schöpfungen reicher sein.

Dem jungen Poeten, der in Kleists Bahnen fortzuwandeln bestrebt war, und der in seinem „Herzogshof" die Gerichtsverhandlung des „Zerbrochnen Krugs" ins Tragische übersetzte, ist es besser geglückt, zu dem lebendigen Theater in Beziehung zu kommen: nur daß leider Carl Caro, eben als er die ersten Erfolge ergriffen hatte, einer heimtückischen Krankheit erlegen ist; er war, gerade wie Kleist, vierunddreißig Jahre alt, als er aus dem Dasein scheiden mußte. Das Wiener Burgtheater war ihm zur dramatischen Schule geworden, hier gelangte sein kleines Lustspiel „Die Burgruine" zur Aufführung, hier gestaltete sich ihm, im engsten Verkehr mit den Künstlern der Hofbühne, sein Trauerspiel, und als er gestorben war, gab der Direktor des Burgtheaters, Adolf Wilbrandt, dem Werke die letzte Feile und brachte es zur Darstellung. Die vollkommen sichere Bühnenwirkung des Stückes, sein kunstmäßig spannender Verlauf erklärt sich so; und wenn eine spätere Konzeption dem Dichter die kräftige Charakteristik und den individuellen poetischen Ausdruck gebracht hätte, so wäre seiner theatersicheren Kunst noch mancher tiefergehende Erfolg geglückt. Die Erscheinung dieses Frühverstorbenen nimmt unser Interesse auch jetzt in Anspruch; und Erich Schmidt, der Herausgeber seiner Dichtung, findet das richtige Wort, wenn er das Werk allen denen nahe legt, „die an dem stockenden Wachstum des deutschen Dramas Anteil nehmen".

Nur eins, das Beste, fehlt diesem Werke; und, wie es den anderen Dichtungen und Skizzen des Wiener Dichters fehlte, hätten auch seine späteren es entbehrt: den Geist des modernen deutschen Lebens. Die Geschichte eines zeitlosen Mordes, wie er geschieht, und wie sich sein unbekannter Täter entdeckt, stellt uns der Dichter dar; nichts darüber. Fern von dem Zentrum der nationalen Entwicklung hat er sein Werk geschaffen; und wohl konnte er im Wiener Theater, bei den Meistern der Schauspielkunst, das Wesen der Bühne kennen lernen, nicht das Wesen der neuen Zeit. Denn nur, wo die deutsche Geschichte gemacht wird, kann auch das deutsche Drama erstehen.

Den Leiter des Deutschen Theaters aber dürfen die Erfolge der jüngsten Wochen antreiben, auf dem eingeschlagenen Wege weiter zu schreiten und mit einer klugen Mischung von Besonnenheit und Wagemut „das stockende Wachstum des deutschen Dramas" an seinem Teil zu fördern.

Deutsche Illustrierte Zeitung 13. 6. 85.

SOPHOKLES: ANTIGONE

Die „Antigone" des Sophokles hat die Form, in welcher sie auf deutschen Bühnen erscheint, in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts erhalten. Friedrich Wilhelm der Vierte gab die Anregung, Tieck, Felix Mendelssohn und Böckh leiteten und unterstützten die Ausführung. Von dem kleinen Theater des Neuen Palais in Potsdam kam das Drama zunächst in das Berliner Königliche Schauspielhaus und Opernhaus und ging von hier auch auf andere deutsche Bühnen über.

Von der Tradition, welche sich damals herausgebildet hat, weicht die Aufführung des Deutschen Theaters an einigen Punkten ab. Es handelt sich um Fragen von

sehr verschiedener Art: um die Einteilung der Szene, um den Chor und um den Stil der Darstellung im ganzen. Den Änderungen, welche hier beliebt wurden, haben die einen zugestimmt, während die andere, konservative Partei der Meinung war: diese Neuerungen gingen „zu weit". Ich für mein Teil muß bekennen, daß sie mir im Gegenteil noch zu wenig radikal erscheinen, daß sie mir noch lange nicht weit genug gehen.

Wer den Aufführungen des Deutschen Theaters aufmerksam gefolgt ist, erkennt leicht, wie diese Antigonedarstellung auf derselben Kunstanschauung, wie alle früheren, beruht. Diese Anschauung ist kurz gesagt der Realismus; und da sich die „Antigone" der vierziger Jahre auf die entgegengesetzte Auffassung gründete, so mußte notwendig von ihr abgewichen werden.

Die Tragödie, wie Tieck sie anordnete, hat zum Schauplatz einen geradlinigen, viereckigen, erhöhten Raum, der der antiken Szene entsprechen soll; über die ganze Breite der Bühne läuft er fort, ein Säulengang umschließt ihn. Das Deutsche Theater, wie es im modernen Drama von seiner Szene alles Steife und Harte abtut, hat auch mit diesem abgezirkelten Schema gebrochen. Von den Meiningern hat es gelernt, seine Bühne künstlich zu erweitern oder zu verengern, sie lebendig zu machen und wohnlich. Da werden kahle Ecken abgeschnitten, Kulissen mit wohlberechneter Unregelmäßigkeit ein Stückchen vorgeschoben, an den ersten Raum im Vordergrunde setzt sich ein zweiter an, zu dem wohl auch eine Stufenreihe aufführt. So wird durch alle Mittel Fülle des Lebens erzielt. Auch die Szene der „Antigone" verbannt die akademische Norm, und der Platz vor dem Königspalast zu Theben ist wirklich, wie wir es im Sophokles lesen, ein „freier Platz", nicht ein mit dem Richtmaß abgemessener; die Erhöhung deckt sich nicht genau mit der Breite der Bühne, sondern läßt vorn und zur Seite Raum frei; Bäume wachsen auf,

Teppiche schmücken den Palast in der Höhe, und alles miteinander gibt den Eindruck: hier können Menschen wohnen und sich heimisch fühlen. Die Anordnung in der alten Weise aber erreichte nur den Eindruck: hier ist eine gute Akustik, hier können Menschen Verse sprechen.

Eine zweite Änderung betrifft den Chor; auch er gruppiert sich nicht über die Breite der Bühne, sondern zur Seite, nicht um den Altar, sondern im freien Durcheinander. Hier haben offenbar auch praktische Rücksichten auf die Kleinheit des Theaters mitgesprochen. Die Mendelssohnsche Musik hat man aber beibehalten, obgleich hier vielleicht der anfechtbarste Punkt der alten Einrichtung liegt. Ich spreche nicht von der Komposition an sich, sondern nur von ihrem Verhältnis zum Sophokleischen Geist: eine Diskrepanz ist hier, die mich immer wieder aus der Stimmung reißt; und auch daß Meister Böckh zu dieser Einrichtung zuletzt seinen Segen gegeben hat, kann mir nicht über das Gefühl forthelfen: Sophokles forderte einen Chor, bei Mendelssohn aber werden Chöre gesungen. Die Musik hat etwas Helles, Schmetterndes, das dem Grundton der Tragödie widerspricht; zuweilen (wie in der Stelle: „Der Vermessene büßt das vermessene Wort") wird sie gar opernhaft und wiederholt vielmals dasselbe.

Aber sind alle die Neuerungen, wie sie hier stattfinden oder gewünscht werden, auch zulässig, sind sie stilgerecht, im Geiste der Antike? Ist auch die Darstellung, welche in jene Szene hineintritt, klassisch „echt"? Das ist die große Frage, die man aufwirft; eine große Frage in der Tat, an der für die Geltung der Tragödie auf unserer Bühne nicht weniger als alles hängt.

Wir nennen diejenigen Dichtungen klassisch, welche eine nicht endende, unmittelbare Wirkung durch die Folge der Jahrhunderte bewahren. Sie überdauern den Wechsel der Zeiten; allein nicht ist damit gegeben, daß

sie in der Anschauung der Lebenden stets die nämlichen bleiben. Anders wirkte Shakespeare auf sein Jahrhundert, anders wirkt er auf uns Heutige. Gerade weil er lebt, wandelt er sich auch, zugleich mit den Menschen. Wie es uns wohl begegnet, daß sich künstlerische Eindrücke aus frühen Tagen in uns, mit uns entwickeln (ohne daß doch eine erneute Berührung mit den Gegenständen stattgefunden hätte), wie dichterische Werke in unserem Urteil steigen oder fallen, allein durch die Wirkung der Zeit, so entwickeln sich auch jene Schöpfungen der Klassiker, wie die Menschheit selbst. Was aber von allen Künsten gilt, gilt von der Schauspielkunst zumeist; den unmittelbarsten Eindruck soll sie auf die breite Schicht empfänglicher, aber naiver Hörer erzielen, die ohne die komplizierten Voraussetzungen literarischer Bildung an ihr Gebilde herantreten. Und wie könnte sie eindringlicher, wahrer, echter wirken, als wenn sie sich mit dem nämlichen Geiste erfüllt, der das mit ihr lebende Geschlecht beherrscht? Die Schauspielkunst kann nicht anders als modern sein — gleichviel ob sie Shakespeare oder Schiller, Sophokles oder Kleist darstellt. Für alle gilt in diesen Tagen der realistische Stil; nur innerhalb dieses Stiles mag sie die Nuancen zwischen alter und neuer Zeit weise abwägen.

Nicht theoretische, sondern allein praktische Erwägungen sind es, die zu dieser Auffassung leiten. Denn was wirkt in den Dichtungen der Klassiker, in dieser „Antigone" z. B., auf uns? Gerade hier läßt sich zeigen, daß unsere tiefsten Eindrücke nicht dort liegen, wo die Griechen sie fanden. „Antigone" steht uns unter allen antiken Tragödien am nächsten, weil wir den Konflikt, welcher das Stück erfüllt, zwischen dem Recht des einzelnen und dem Recht der Allgemeinheit, zwischen dem Gefühl des Individuums und der Staatsräson in unserer Empfindung mitkämpfen, weil wir hier gleichberechtigte Gegensätze wider einander streiten sehen,

beide von ihrem Pathos ganz erfüllt, beide groß und einseitig. Der trotzigen Pietät Antigones tritt Kreons starre Herrscherkraft entgegen, und das Übermaß ihres Wollens wird beiden zum Unheil. Aber so sehen wir die Tragödie nicht wie die Griechen: ihnen galten Antigone und Kreon nicht als gleichberechtigte Helden; vielmehr ihre volle Teilnahme gehörte der Antigone; Kreon war nur der Gegenspieler, war nur die geforderte Kontrastfigur zum Helden, kein selbständig geltender Charakter. Ein Blick in die andern Teile der Trilogie bestätigt das: völlig entbehrt Kreon im „König Ödipus" und „Ödipus auf Kolonos" jenes Staatspathos; er ist der Intrigant „mit tückevollem Mund", der Mann von „vielgewandter Zunge, der aus jedem Ding den Schein gerechter Sache schlau zu spinnen weiß". Auch hier ist er nichts für sich, ist nur der Gegenspieler des Ödipus, wie er Gegenspieler der Antigone war. Ebenbürtig dieser war er für den griechischen Zuschauer schon um deswillen nicht, weil er dem „dritten Schauspieler" gehörte, Antigone aber dem ersten; und wie etwa ein Darsteller des Sekretär Wurm niemals Aussicht hat, den Beifall der ganz naiven Zuschauer zu erwerben, wie sich für die letzte Galerie die Abneigung gegen eine Figur gern auf die Person des Schauspielers überträgt, so war umgekehrt für den Griechen durch das Eintreten des Tritagonisten in eine Rolle die Abwendung von der Gestalt bereits gegeben.

Und wie sich der Grundton der Tragödie für uns verändert hat, so empfinden wir vollends ungriechisch am Schluß der Tragödie, wenn wir die Umstimmung Kreons durch den Seher Teiresias, das Zusammenbrechen des Herrschers mit unserer Teilnahme begleiten: gerade dieser Zug entfremdete ihn den Griechen am meisten; nur der dritte Schauspieler durfte dergleichen Wandlungen überhaupt darstellen. „Die Griechen", sagt Freytag in der „Technik des Dramas", deren fein abwägenden Bemerkungen wir hier zum Teil gefolgt sind, „die Griechen

waren sehr empfindlich gegen Schwankungen des Willens; die Größe ihres Helden bestand vor allem in Festigkeit. Der erste Schauspieler hätte schwerlich einen Charakter dargestellt, der sich durch andere Personen des Stückes in irgendeiner Hauptsache leiten läßt". Wir aber, in der Darstellung des Deutschen Theaters, werden im tiefsten getroffen, wenn Kreon, von der Gewalt der Seherworte erschüttert, den starren Sinn zerbricht; wenn er Wehe! Wehe! rufend vor dem Untergange seines Geschlechts steht.

Die kräftige, realistische Farbe der Darstellung hat diesen Eindruck verstärkt; und zur Verteidigung ihres entschlossenen modernen Stils kann sie sich noch auf eine andere, einfache Erwägung stützen. Die Klassiker klassisch darzustellen — ist das überhaupt möglich? Gegenüber den Griechen entscheidet sich die Frage in ihrer letzten Folgerung von selbst: niemand will den Kothurn und die Maske der antiken Bühne auf die gegenwärtige hinüberführen. Aber können wir auch nur Shakespeare darstellen, in dem Stile seiner Schauspieler; können wir einen Hamlet genießen, wie ihn Burbadge spielte? Ja, selbst unsere deutschen Dramatiker, selbst Goethe und Schiller sehen wir heute nicht mehr, wie sie die Zeitgenossen des Dichters und die nächste Generation sahen; nicht in dem Tone der Esslair und Emil Devrient, sondern in dem der Sonnenthal und Kainz hören wir sie. Modern waren jene, modern sind diese; und als Frau Crelinger und Frau Jachmann einst ihre Antigone mit weiten Bewegungen und tönender Stimme darstellten, da spielten auch sie nicht griechisch, wie sie glaubten, sondern im Stil der Zeit: nur daß dieser Stil damals der weimarische war und heute der realistische ist. Wer aber den abgestorbenen erhalten will, der wird sich als ein theatralischer Reaktionär in leeren Konventionen verfangen und die Wahrheit des Lebens verfehlen.

Die Darstellung des Deutschen Theaters hat darum nicht ein zu viel, sondern eher ein zu wenig von Realis-

mus gegeben. In den Bewegungen Antigones und Ismenes war noch die Nachwirkung der Weimarer Spielart zu erkennen; bald erhoben sich gestreckte Arme weit in die Luft hinein, bald verharrte die schön gestellte Figur „zur Statue entgeistert" in irgendeiner Pose. Es ist nebenbei ein Irrtum, solche Gesten für antik zu halten; den griechischen Spielern verbot es schon das Bühnengesetz, die Arme höher zu bringen, als das Antlitz reichte; sie ins Leere zu strecken, erschien ausdruckslos. Im Beginn des Stückes hat man obendrein Fräulein Geßner und Fräulein Jürgens veranlaßt, das bekannte Bild von Teschendorff zum Muster ihrer Stellungen zu nehmen, ein Bild also, dem man wohl alles andere eher als eine reale Auffassung des Altertums nachsagen wird. Nicht durch diese konventionellen Gesten wirkte Fräulein Geßner, sondern durch ganz persönliche, in denen ein lebhaftes Bühnentemperament, halb unbewußt, sich ausspricht: wie sie die Hände klagend ineinander preßt, wie sie, von Kreon angerufen, das Haupt in den Nacken wirft, wie im Herannahen des Todes ein plötzlicher Schauer über sie hinläuft — alles zeigt, daß sie unmittelbar in der Darstellung drin steht. Die Beredsamkeit des Körpers bei dieser Künstlerin ist größer als die der Stimme; hier hat sie noch das Beste zu lernen, in der Auseinandersetzung der Rede, wie im verständigen Gebrauch ihrer reichen Mittel; gegenwärtig forciert sie das Organ häufig, und das tadeln wir, nicht weil es sich um die Antigone handelt, sondern weil es unschön in jedem Falle ist. Auch Herr Pohl als Kreon war nicht Meister seiner Rede; er fällt leicht in einen fatalen singenden Ton, setzt sich auf einzelne Worte ohne rechten Grund fest und hält an jedem Versschluß, wie vor einem Verhau, inne. Er hat nicht den Atem für die Rolle, im engen Sinne des Wortes wie im weiteren, und die Herrscherkraft des Tyrannen sprach er nicht aus. Auf die Höhe aber trug ihn der Schluß; hier wurde der Dar-

steller warm, er zeigte Empfindung, und die schönste Wirkung belohnte ihn.

Den Wächter hat Herr Höcker mit diskreter Kunst gespielt; die Geschwätzigkeit und Bauernschlauheit des Mannes, seine rohe Freude, als er aus der Not heraus ist, und das philisterhafte Bedauern des Opfers, jeder Zug ist wahr. Diese Leistung und der heißblütige Hämon von Kainz bieten das beste Beispiel dessen, was das Deutsche Theater vermag; sie zeigen auch an ihrem Teil, daß ein moderner Realismus der Darstellung und der Stil des klassischen Dramas einander nicht aufheben.

Nation 27. 3. 86.

DIE BERLINER POSSE

Seit einigen Tagen ist Herr Schweighofer aus Wien wieder bei uns eingetroffen. Er tritt im Wallnertheater auf als „Gast für die Saison", wie die Theatersprache sagt: d. h. sein Name und seine Rollen werden auf dem Zettel fett gedruckt, er bestimmt die Wahl der Stücke, zählt sich seine Aufgaben selber zu, und alles dreht sich um seine Person. Es gibt wohl wenige Schauspieler, die in so beschaffener Stellung nicht eine Art von Ideal sehen würden; aber auch wenige, die sich, wie Herr Schweighofer, so ganz nur in dieser, so gar nicht in einer andern wohl befinden. Der ausgezeichnete Komiker hat sich ein eigenes Genre zurecht gemacht oder von willfährigen Schreibern zurecht machen lassen; die Soloposse möchte man sie nennen, und sie stellt sich als eine Zusammenreihung von Schweighoferszenen dar, gesprochenen, gesungenen, getanzten, die nur durch den leisesten Vorwand von Handlung noch zusammengehalten werden. Am wohlsten fühlt sich der Darsteller dann, wenn alle andern von der Bühne fortgebracht sind, und er allein die volle Breite der Szene für sich ausfüllen darf;

er zeigt dann, daß er eine ganze Heerschar von kleinen Schauspielern ersetzen kann, ahmt hundert Stimmen zugleich nach, meiningert eine Volksszene über die andere und läßt alle seine reichen Künste springen. Die Schärfe seiner Beobachtungen, die Beredsamkeit seiner Gesten und Mienen erscheint dann so bewunderungswürdig wie seine Ausdauer und die unablässige Schulung seines Talents; er liebt die starke Komik der chargierten Effekte, aber er weiß, als ein großer Techniker der Schauspielkunst, auch feine Nüancen mit einem halben Wort, einem Lächeln und Blinzeln sicher an die Hörer zu bringen. Alle diese Vorzüge jedoch, weil sie gar zu deutlich unablässig als Selbstzweck gehandhabt werden, fallen zuletzt lästig.

Ein Darsteller, der sich so einführt — was ist von ihm für die Folge zu erwarten? Was ist vor allem für das Wallnertheater von ihm zu erwarten? Seitdem im Anfang dieses Jahres die alte Leitung der Bühne zusammengebrochen ist, hat sich Herr Hasemann eifrig gemüht, neues Leben aus Ruinen blühen zu machen. Er hat auf deutsch, auf englisch, auf amerikanisch die Hörer herbeigerufen und beginnt nun die neue Saison mit diesem Wiener in Berlin. Da ihm die Wallnerbühne lediglich für ein Jahr gehört, so sorgt er um die Zukunft des Theaters nur mäßig; wer aber weiter ausblickt, kann das Erscheinen dieses Gastes nicht eben enthusiastisch begrüßen: dem Lebenselement des Wallnertheaters, der Berliner Posse, wird er immer fremd bleiben.

Aber die Berliner Posse — ist sie überhaupt noch am Leben? Die Menschen und die Dinge haben daran gearbeitet, sie umzubringen, und dem Wallnertheater, das ihre Blüte einst sah, schien sie verloren zu gehen. Innerhalb und außerhalb dieser Mauern ward gesündigt; aber entscheidender als alles haben die verwandelten Bedingungen gewirkt, unter denen sie heute existieren soll.

Die Posse, wie sie David Kalisch mit überlegenem Geiste ausgebildet hatte, war zweierlei: Lokalposse und politische Posse. In beiden Rücksichten sind die Verhältnisse heute verändert. Die Zeit, in der man noch sagen konnte: Berlin wird Weltstadt, bot feste, greifbare Typen des Berlinertums dar, welche wir jetzt entschwinden sehen; Berlin ist Weltstadt, und die Masse der Zugewanderten, wenn sie auch alle etwas von dem richtigen Berlin in sich aufnehmen, prägt doch die Züge des Kaiserstädters neu aus; sie zu fassen und abermals ein Bild zu gestalten, muß ein genialer Beobachter kommen. Und die Zeit, in der sich der Dichter und sein Publikum in einer Meinung unbedingt zusammenfanden, ist gleichfalls vorüber. Kalisch konnte im Couplet dieselben Gedanken der Konfliktszeit aussprechen wie im „Kladderadatsch", und er wußte das ganze Parterre mit sich einig; heute ist nicht einmal der „Kladderadatsch" mehr oppositionell — und sollte der Possendichter wagen, es zu sein? Ängstlich geht er jeder politischen Anspielung, auch wo sie sich nahe an ihn herandrängt, aus dem Wege; denn er fürchtet den Kampf der Meinungen, weil er selber keine hat, und zwischen zwei Stühle zu purzeln, scheut er sich. Daraus folgt freilich nur, daß heute zum Possendichter das nämliche gehört, was zu allen guten Dingen in dieser Welt nötig ist: Mut; und ob nun ein solcher Possendichter liberale oder konservative Couplets schriebe, er würde, hätte er den Mut seiner Meinung, willkommen sein. Auch Aristophanes war ein Reaktionär, und er tat dem Sokrates bitter Unrecht an, als er ihn unter die Sophisten setzte; allein der erste Possendichter ist er doch darum geblieben und auch das liberale Athen hat ihn müssen gelten lassen.

Nation 18. 9. 86.

Mit der Grundlage seiner „Kreuzelschreiber" geht Ludwig Anzengruber auf die Tage der Unfehlbarkeitserklärung zurück: er schildert einen konservativen Bauer, der sich gegen diese Neuerung, wie gegen die Eisenbahn und anderes Teufelswerk, zur Wehr setzt, und der ganz Grundeldorf in eine Agitation hineinzieht für den „gelehrten Herrn drinnen in der Stadt", welcher keine Änderung leiden will; sie alle unterschreiben eine Adresse an Döllinger — vielmehr sie setzen, da sie des Lesens wenig und des Schreibens gar nicht mächtig sind, in monumentaler Einfachheit ihre drei Kreuze aufs Papier, so daß es „von lauter Kreuzeln bald ausschaut wie a Freithof". Mit der ergötzlichsten Laune stellt der Dichter diesen Vorgang dar: die Dumpfheit der ländlichen Agitation, bei der der Reichste den Ausschlag gibt und alle nachtappen, als der Herr Vetter vorangegangen ist, die Stumpfheit dieser ganzen Herde, der nichts nötiger scheint als ein Führer und Hirt.

Ein solcher macht sich dann auch bald genug bemerkbar; und zwar erscheint er in der Gestalt eines Seelenhirten: der Herr Pfarrer greift in die Agitation hinein. Aber nicht unmittelbar und persönlich läßt ihn der Dichter mit kluger Zurückhaltung vor uns treten: nur an seinen Früchten sollen wir ihn erkennen. Seferl, die Frau des ersten Bauern in Gundelhof, des Leithammels, dem alle zu folgen gewohnt sind, kommt aus der Beichte nach Haus — und das Gewitter bricht los. In einer mit der kunstvollsten Steigerung aufgebauten Szene, dem Glanzpunkt des ganzen Stückes, geht sie ihrem Herrn Kreuzelschreiber und Gemahl zu Leibe: mit Bitten, mit Drohen, mit Schmeicheln und Versprechungen der zartesten Art sucht sie ihm abzuzwingen, was der geistliche Herr ihr aufgegeben hat: Widerruf der Adresse und eine förmliche Bußfahrt nach Rom, zu dem Pan-

toffel des Heiligen Vaters. Die Unbefangenheit des Katholiken gestattet hier dem Dichter, in der naivsten Freiheit mit kirchlichen Vorstellungen wie mit schönen Märchenbildern sein heiteres Spiel zu treiben, und ob Anton dereinst ein Engelein mit langen Flügeln sein, ob er im Höllenofen braten oder den Teufel mit derber Faust zusammenhauen wird, darüber streiten in allerschönster Harmlosigkeit Anton Huber und sein frommes Weib. Als aber der brave Anton standhaft bleibt, da spielt die fromme Frau den stärksten Trumpf aus, den sie zu vergeben hat: sie sagt sich von ihren ehelichen Pflichten los und verschließt dem Ungläubigen ihre Kammertür; auf dem Heuboden mag er in der Einsamkeit der Nacht über Unfehlbarkeit und das Kreuzelschreiben nachdenken.

Wäre nun Anton Huber ein alter Römer, so ginge er in solcher Situation, den aufregenden Vorfall zu besprechen, unzweifelhaft auf das Forum; da er aber ein ehrlicher Bauer ist, so weiß er sich einen besseren Versammlungsplatz zu finden: das Wirtshaus. In Veits Garten, bei einem kühlen Trunke hat der Wirrwarr angefangen; in Veits Gastzimmer mag er, bei einem kühlen Trunke wiederum, sich lösen. Aber einstweilen, statt daß sich der Knoten entwirrt, verschlingt er sich nur noch ärger; die Spottlust der Ledigen, die von ihrem Burschentisch aus die Kreuzelschreiber drüben am Bauerntisch mit Neckereien bedenken, führt zum derben Streite, und mit einer solennen Prügelei endet sich die Beratung. Natürlich ist wieder der Anton der Stärkste auf dem Platze, und es ist lustig anzusehen, wie er im schnellsten Tempo das Feld säubert: jung und alt, Feind und Freund fliegt zur Tür hinaus, und wie er mit dem reichen Vetter die Beförderung beginnt, so setzt er, damit doch die Sache ihr richtiges Ende hat, den armen Steinklopferhans als Schlußpunkt hin. Auf solche Krafttat bleibt ihm der Rückschlag nicht aus; und der eben noch der Stärkste war, ist

nun, unter dem Fenster seiner Seferl, der Schwächste, und es erfolgt eine schmähliche Kapitulation.

Auf den Rausch aber kommt die Ernüchterung, und nun erst sieht Anton, was er getan hat; der erste Mann im Dorfe hat sich von den Weibern unterkriegen lassen, der Kreuzelschreiber ist zu Kreuze gekrochen. In solcher Not kann nur der Steinklopferhans helfen: der ärmste und der klügste Mann in Grundeldorf, der einzige, der, ein Philosoph von eigenen Gnaden, dem Herrn Pfarrer das Gegengewicht halten kann. Seine Weltweisheit, die dank Spinoza und Berthold Auerbach einen pantheistischen Zug hat und die sich in den Worten zusammenfaßt: „Du ghörst zu dem Alln und dös All ghört zu dir. Es kann dir nix gschehn!“ — diese Weltweisheit eines fröhlichen Optimisten hält sich vom kirchlichen Glauben so fern, wie die pessimistischer gefärbte seines Halbbruders, des Wurzelsepp, im „Pfarrer von Kirchfeld“; aber gerade weil er ein Freigeist ist und ein Selbstdenker, drängt er mit ernster Mahnung zur Treue an das gegebene Wort:

> Kreuzelschreibn, Kreuzelschreibn,
> Tusts, so sollst a dabei bleiben,
> Kreuzelschreibn, Kreuzelschreibn
> Muß man ehrlich treiben.

Indessen, der Schlaue weiß Rat: die unglücklichen Adressenunterzeichner sollen wirklich die Buße auf sich nehmen, sie sollen nach Rom ausziehen, aber nicht ohne freundliche Begleitung: der schnell gestiftete „Jungfernbund“ soll sich ihnen vertrauensvoll auf der frommen Fahrt anschließen, jeder Bußbruder soll eine Bußschwester mit sich führen. Es bedeutet den Höhepunkt der heiteren Wirkung in dieser Komödie, als die seltsamen Pilger unter Lärmen und Plärren an das Haus Seferls gezogen kommen, den tränenreichen Abschied zu nehmen.

Immer wieder unterbricht die Hast des Altlechner, eines verlumpten Kerls, der nicht schnell genug seinem

bösen Weib entlaufen kann, mit einem erneuten: „Mir sein schon bereit voll Bußhaftigkeit!“ die diplomatischen Verhandlungen zwischen den beiden Eheleuten; aber endlich kommt doch der ehrenvollste Frieden zustande, und Steinklopferhans, der Schalk, sieht seine List belohnt.

Mit der heitersten Lebendigkeit hat der Dichter diese Vorgänge dargestellt, mit einem tiefsinnigen Humor, einer Kraft und Kunst, welche zu bewundern man nicht müde wird. Wie gut hat er verstanden, seiner Fabel, welcher eine stärkere Spannung ihrer Natur nach fehlen mußte, Festigkeit zu geben durch das repräsentative Paar im Vordergrunde der Entwicklung. Wie hat er, bei aller Lockerheit der Komposition und einzelnen Breiten des Dialogs, sein Werk zu gliedern und zu steigern gewußt. Der einfachste und durchsichtigste Bau steigt vor uns auf: der knappe erste Akt läßt die Verwicklung durch die unbedachte Unterschrift der Bauern einfädeln, der reiche zweite Aufzug zeigt den Gegenstoß der betroffenen Partei, das Sträuben der armen Ehemänner gegen das Netz, das sich über ihnen zusammenziehen will, und ihr scheinbares Unterliegen, der dritte den erneuten Versuch der Überrumpelten und den Sieg der guten Sache durch die heiterste Lösung. Die stete Tendenz dieses Dichters, sein Kampf gegen die verstockende, verdummende Wirkung des Katholizismus, ist hier ganz aufgelöst in reine, künstlerische Laune; und nur in der ergreifenden Episode des armen alten Brenninger, den die vom Pfarrer befohlene Trennung von seiner treuen Annemirl in den Fluß und ins Grab treibt, sieht der bittere Ernst dieses Kampfes in das Stück hinein. Unerschöpflich, wie in jedem echten Kunstwerke, erscheint der fest zusammengehaltene Reichtum dieser Dichtung, das Hinüber und Herüber der Kontraste und lebensvollen Beziehungen, die Fülle des Details, die sich mühelos vor uns ausströmt. Und ein volles, typisches Bild dieser bäuerlichen Welt, wenn der Vorhang gefallen ist, hat sich

entwickelt, mit ihrer derben Kraft und Sinnlichkeit, mit ihrer liederreichen Spottlust und ihrer Beschränktheit, ihrer Gläubigkeit und Pfiffigkeit.

Unsere Darsteller sind an Dramen solcher Prägung zu wenig gewöhnt, als daß sie ihnen zu völliger Wirkung helfen könnten; so muß man guten Willen für Vollbringen nehmen und zufrieden sein, wenn nur ehrliche Hingebung an eine Dichtung zu spüren ist, die dem Schauspieler so reiche Aufgaben stellt. Dem Ensemble des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, welches das Werk zur Aufführung bringt, wird man diese Eigenschaften gern zugestehen; die Darsteller sind zwar an die Übertreibungen der Operette zu sehr gewöhnt, um auf den starken Farbenauftrag zu verzichten, aber sie gehen energisch in ihre Aufgaben hinein und liefern, zumal in der Prügelszene, ein ganz echtes, lustiges Stück Dorfleben: Menschen und Stuhlbeine fliegen da durcheinander, daß es eine Art hat. Frau Geistinger, welche schon seit der Wiener Premiere der Dichtung die Seferl zu ihren besten Rollen zählt, hat mit der ganzen Reife ihrer Kunst die ehrliche Bäuerin dargestellt, die Gläubigkeit und die List der guten Frau, ihre Eifersucht und stammelnde Entrüstung auf den „Jongfernbund"; und nur in der leichten Überlegenheit, mit der sie hinter der Figur ab und an ihr eigenes, lachendes Gesicht aufzeigt, erkennt man die Beherrscherin der Operette, die eifriger an Offenbach, den Parodisten, als an Anzengruber, den Poeten, glaubt.

Nation 4. 12. 86.

MACBETH IM DEUTSCHEN THEATER

Ein guter Teil der Saison ist abgelaufen, bevor sich das Deutsche Theater auf dem Gebiet des höheren Dramas, dem es den besten Teil seiner Erfolge dankt,

von neuem versucht hat: dafür aber ist es nun an eine der schwierigsten dramatischen Aufgaben unverzagt herangeschritten und hat sie guten Muts gelöst. Shakespeares „Macbeth" ist auf der modernen Bühne weniger heimisch als die anderen Meisterwerke seiner tragischen Kunst, „Hamlet", „Lear", „Romeo und Julia"; und so hoch auch die ästhetische Beurteilung das Werk als einen Gipfelpunkt des neueren Dramas einschätzt, so schwer will dem Theatergeschmack der Gegenwart die grause Kraft dieser Dichtung behagen. Dem Berliner Publikum insbesondere ist „Macbeth" seit längerer Zeit nicht dargestellt worden, und so verdient das Unternehmen des Deutschen Theaters Dank, auch wenn dabei die Grenzen seines gegenwärtigen Könnens deutlich zutage getreten sind.

Die herkömmliche Form, in welcher die Tragödie auf deutschen Bühnen gespielt wird, ist durch die sogenannte Tiecksche Übersetzung bedingt, welche auf Dorothea Tieck zurückgeführt wird. Hatten sich zuerst Gottfried August Bürger und Heinrich Leopold Wagner, Goethes Jugendgenosse, um die Verdeutschung Macbeths bemüht, und hatte dann Schiller seine auf den weimarischen Kunstprinzipien beruhende Bearbeitung geliefert, welche dem Werke vielfach Gewalt antat, so schien nun in der Schlegel-Tieckschen Sammlung die gültige deutsche Form für das Drama gefunden zu sein. Aber nur scheinbar war hier ein Abschluß gegeben: deutlich hat Karl Werder gezeigt, daß die Akten über „Macbeth" nicht geschlossen sind, daß, wie der Inhalt, so die Form der Tragödie, einer Revision bedürften: und diese neue deutsche Fassung des Werkes hat uns Otto Gildemeister geliefert, ganz im Einklang mit der Auffassung Werders. Das Deutsche Theater hat Gildemeisters Übertragung sich angeeignet, ebenso wie seine Darsteller in der Auffassung der Grundprobleme bei Werder in die Schule gegangen sind; und ohne Zweifel ist in dieser neuen Form

ein Fortschritt über Tieck hinaus erzielt; die Verse klingen voll und weich zugleich, und der echte Sinn der Dichtung ist überall bewahrt, so zwar, daß sich der „Macbeth“ Gildemeisters gleichwertig neben seine Übertragungen des Byron und Ariost stellt.

Und diesen echten Sinn der Dichtung aufzufassen und zu gestalten, ist auch die Darstellung eifrig bemüht gewesen. Den Spuren Werders folgend, hat sie die überragende Bedeutung des Helden herausgehoben und alle Momente betont, welche die Selbständigkeit seiner Aktion, auch der Lady gegenüber, ans Licht stellen; sie hat die reale Wesenhaftigkeit der Hexen betont und sie nicht mit philosophischer Zahmheit zu kahlen Allegorien herabgesetzt; und überall hat sie hoch und fest den kraftvollen Grundton der Dichtung festgehalten, auch da, wo er modische Empfindlichkeit und Zimperlichkeit zu ängstigen droht. Treu ist sie dem Gang der Handlung, mit leichten Umstellungen nur und mit geringen Auslassungen, gefolgt; und überall, wo die nachhelfende Kraft der szenischen Arrangements nach moderner Anschauung gefordert ist, ist sie mit geschmackvollem Eifer für das Werk eingetreten. Wohl ließe sich über manche Einzelheit noch streiten, allein alles, was Fleiß und verständige Auffassung leisten können, war durch Herrn Försters Regie hier gegeben; und nur die einheitliche, poetische Grundstimmung der Aufführung hätte man noch stärker ausgeprägt denken können; dies eintönige Grau der schottischen Nebellandschaft, das über der Tragödie lagert, dies Gedämpfte und Verhaltene und Dämmernde des Tons, das mit den geringsten Mitteln einst Karl Werders Rezitation seinen studentischen Hörern mitzuteilen wußte. Auf der Höhe der Carlosdarstellung des Deutschen Theaters steht diese Macbethaufführung nicht, sie zwingt uns nicht unmittelbar hinein in den Bannkreis der Dichtung; aber sie ist eine höchst achtunggebietende Leistung, welche lebhaften Dank verlangt.

Von Herrn Pohls Macbeth läßt sich das nämliche wie von der Aufführung im ganzen sagen. Der Künstler hat sich durch seine schauspielerische Intelligenz eine begünstigte Stellung in der Teilnahme des Publikums erworben, er gestaltet scharf und klug, aber es fehlt ihm oft am letzten und besten: am Temperament. Für den Macbeth hat ihm die Natur die königliche Größe und Würde versagt; er ist heftig, aber nicht schrecklich, sein Zorn gegen die ungeschickten Diener bekommt etwas Kleinliches und Keifendes, wo wilde Hoheit gefordert ist. Wie die Aufführung die Zuschauer nur allmählich in die tragische Stimmung einführte, so wuchs auch Herr Pohl erst im Verlauf des Abends in seine Rolle hinein, und manches mag ihm bei den Wiederholungen noch besser gelingen; wo das Drama auf seine Höhen kommt: in dem grandiosen zweiten Akte und in der Bankettszene des dritten, da riß auch den Darsteller der mächtige Strom der Dichtung mit fort. Wie der Mörder nach geschehener Tat in tiefer Seelenpein die Stufen von Duncans Schlafgemach herabsteigt, wie er Banquos Geist mit dem letzten Aufschrei eines gequälten Gemüts hinaustreibt: „Fort, gräßlicher Schatten, unwirklich Blendwerk fort“ — das war ergreifend in seiner unmittelbaren Wahrheit. Weniger überzeugend ist der Darsteller in andern Momenten gewesen: bald nähert er sich wie in der Szene mit dem „Doktor“ dem modernen Sprechton allzu lässig, bald verfällt er in einen eigentümlich Pohlschen Ton, einen heisern Singsang, wie in dem Augenblick vor dem Morde. Zwischen diesen beiden Extremen einer nicht ganz natürlichen Natürlichkeit und einer getragenen Redeweise eigener Konstruktion muß der Künstler zunächst die Ausgleichung finden, wenn er einen großen Charakter einheitlich gestalten will.

Da das Deutsche Theater eine Heroine nicht besitzt, mußte Fräulein Geßner für die Lady eintreten. Sie hat heldenhaft für die Aufgabe gekämpft und sich bald einen

künstlichen Aufschwung ins Große gegeben, bald solchen Aufschwung wirklich und natürlich gefunden. Im ganzen ist noch immer zu viel Süße in ihr, und wenn sich auch das ursprüngliche Theaterblut der Künstlerin nicht verleugnet, so bemerkt man ungern, daß ein Fortschritt in ihrer Entwicklung bis heute nicht eingetreten ist. Nicht eintreten konnte, muß man sagen, wenn man das Repertoir der letzten Monate einsieht; denn welche Gelegenheit hätte Frl. Geßner wohl gefunden, ihr ungeschultes Talent zu schulen in Rollen, welche ihrer Begabung gemäß sind? Auch Herrn Kainz, der in der Gestalt des Malcolm durch die warme Unmittelbarkeit seiner Auffassung wiederum alle überragte, hat man neue Aufgaben großen Stiles seit lange nicht gestellt; und wenn wir auch keineswegs glauben, daß Rücksichten auf diesen oder jenen einzelnen Künstler die Unternehmungen des Deutschen Theaters bestimmen sollten, so wünschen wir doch im Interesse des Instituts wie seiner beiden kräftigsten Talente, daß man in Zukunft mit diesem kostbaren Pfunde besser wuchern möge. Und dazu bedarf es nicht einmal mühseliger neuer Szenierungen; man brauchte nur Frl. Geßner die Julia und Herrn Kainz den Hamlet spielen zu lassen.

Nation 25. 12. 86.

IBSENS GESPENSTER IN BERLIN

I

„Es bleibt bestehen, daß das Werk in der kühnen Größe des Wurfs, in der Lebendigkeit seiner Charaktere und der Kunst seines Baues über die meisten neueren entscheidend hinauswächst. Wird kein deutsches Theater den Mut finden, es auf die Szene zu stellen?“

Vor drei Jahren war es, daß ich eine Anzeige der „Gespenster“ mit solcher Frage beschloß. Drei Jahre!

Wie viel schneller gelangen französische Sittendramen und deutsche Schwänke auf unsere Bühnen; wie viel schneller sind sie dargestellt und — vergessen! Das Werk, das so lange Zeit einer Aufführung harren sollte, hat an frischem Interesse dadurch nicht verloren, sondern gewonnen, zum Zeichen seines tieferen Wertes; und unter den „Novitäten" der jüngsten Weihnachtszeit hat diese Nr. 1828 der Reclamschen Universalbibliothek, welche das Ibsensche Familiendrama enthält, obenan gestanden. Es ist zuzeiten ganz vergriffen gewesen, immer neue Sendungen mußten sich von Leipzig nach Berlin durch Schneeverwehungen und Sturm den Weg bahnen, und glaubwürdig wird versichert, daß binnen kurzem fünftausend Exemplare des merkwürdigen Werkes abgesetzt sind: ein Erfolg, der auf diesem Gebiete völlig ungewohnt ist. Denn wer hat in unseren Tagen außerhalb der engeren literarischen Kreise die Neigung, ein Drama zu lesen? Sehen will man es — und dieser Wunsch hat sich denn erfüllt.

Herr Anton Anno ist der mutige Mann gewesen, der jenes Wagnis unternommen hat und mit vollem Glück es bestand; ganz so wie der Dichter es geschrieben hat, ohne Milderungen und Abschwächungen, hat er das Werk Sonntag, den 9. Januar 1887 im Residenztheater vor das Publikum der Hauptstadt gestellt. Daß auch er nur in einer Separatvorstellung (wie vorher die Augsburger und Meininger Bühne) das Drama vorgeführt hat, ist nicht nach seinem Willen geschehen, sondern nach Vorschrift einer höheren Macht: der Polizei; und es wird an Bemühungen nicht fehlen, die Einwilligung der Zensur zu weiteren Aufführungen des Werkes zu erlangen.

Aber fast möchte man, in diesem ungewöhnlichen Falle, dieser nicht freiwilligen Veranstaltung einer Einzelvorstellung froh sein. Das Werk, um welches es sich handelt, weicht von unserer Bühnentradition so stark ab, es unterscheidet sich vor allem so fundamental von

den Sittendramen, die sonst im Residenztheater heimisch sind, daß die Feierlichkeit, welche über dieser Aufführung lag, die gespannte Erwartung, mit der man, nach so ungewöhnlichen Vorbereitungen, der Darstellung entgegensah, dem feineren und tieferen Verständnis des Kunstwerkes entscheidend zu Hilfe kam. Der Erfolg, um es mit einem Worte zu sagen, war überwältigend; ganz einmütig nach dem ersten Akte, welcher die stärksten dramatischen Effekte bringt und einen nicht endenden Beifall entfesselte, wie wir ihn in diesen Räumen noch nicht gehört hatten; bedingter und zögernder, aber doch noch voll und lebhaft nach dem zweiten und dritten Akte, welche die Bedenken gegen den Stoff des Dramas bei vielen aufriefen, aber zugleich die Bewunderung für den großartigen Aufbau des Ganzen auf ihre Höhe brachten. Henrik Ibsen, stürmisch gerufen nach jedem Akte, mußte, ich kann nicht sagen: wieviel Male, vor dem Publikum erscheinen, und auch der vortrefflichen Darstellung wurde ein reichlich Maß von Anerkennung durch ungezählte Hervorrufe zuteil.

Ein Vorwurf war es zumeist, den man immer und immer wieder hören konnte, als die Hörer das Haus verließen: „Wie quälend"! Der Inhalt des Schauspiels allein, nicht seine Form ist es, was hier die Entscheidung bestimmte; aber kann man es wirklich künstlerisch urteilen heißen, wenn nur das Thema einer Dichtung, nicht ihre poetische Behandlung den Maßstab hergibt?

Ich will hier ein ästhetisches Glaubensbekenntnis ablegen, wie das Stück es herausfordert (und daß es dazu herausfordert, scheint mir gerade einer seiner größten Vorzüge zu sein). In der ganzen weiten Welt, bei den Menschen und den Dingen, sehe ich nichts, unbedingt nichts, was einer künstlerischen Behandlung nicht könnte unterzogen werden: offen und frei liegt alles da, nur zuzugreifen hat der Dichter, von keinem Schlagbaum der Theorie gehemmt. Nicht das Was entscheidet,

sondern allein das Wie; und hier freilich liegen die schwierigsten Probleme verborgen, und der einzelne Fall gibt nicht dem Nachahmer, aber dem auf eigenen Wegen furchtlos Wandelnden neue Rätsel auf. Die ästhetischen Gesetzgeber unserer Nation, Goethe und Schiller, haben über diese Fragen, prinzipiell gesehen, nicht anders gedacht; auch ihnen war die Beherrschung des Stoffes durch die Form oberstes Gesetz; und wenn sie praktisch zu anderer Kunstrichtung gedrängt wurden, wenn sich die idealistische Poesie der Weimarer Zeit und die realistische eines Ibsen zu widersprechen scheinen, so braucht uns dies nicht zu irren. Anders ist die Forderung unserer Tage an den Dichter, anders das Bedürfnis jener gewesenen Zeit; aber wenn die Entwicklung in aller Dichtung hierauf zielt, immer mehr Natur in die Kunst aufzunehmen, poetisches neues Land dem Leben abzugewinnen, gleich wie Faust Land abzwang dem Meere — so ist kein neuerer Dramatiker kühner und großartiger nach vorwärts geschritten als der Verfasser der „Gespenster". Und der lärmende Widerspruch, den sein gewaltiges Unternehmen erwecken wird, bei uns lauter wecken als einst in der Heimat des Dichters, weil gerade auf unserer Bühne alles Neue und Ungewöhnliche so gern unterdrückt wird — dieser Widerspruch kann unser Urteil nicht erschüttern, eher befestigen: nicht anders wurden hundert Jahre vor uns die „Räuber" und „Kabale und Liebe" begrüßt.

Aber was ist denn dies Neue, Entscheidende in dem Werke? Es ist die unbedingte Wahrheit, die unbarmherzige, grelle Wahrheit, wenn man will, in der Schilderung menschlicher Charaktere. Menschen stellt der Dichter vor uns hin, wirkliche und leibhaftige Menschen, in voller Figur gesehen, rundum und ganz; und gerade weil er es wagt, hinter diese Gestalten so unbedingt zurückzutreten, so neigen diejenigen, die nicht wissen, was das heißt: künstlerische Objektivität, stets von neuem

dazu, den Dichter und seine Menschen zu identifizieren. Was eine arme Frau in ihrem namenlosen Unglück herausstößt an freien Worten und extremen Ansichten, das stellt der Dichter so ruhig dar wie die beschränkteren Anschauungen eines liebenswürdigen Pfarrers und die verruchte Heuchelei eines Trunkenboldes; denn alle hat er im Leben beobachtet, alle dünken ihn gleich wahr. So ist die Welt, ruft er, hierher seht, ich zeige sie euch ganz wie ich sie sehe, und weil ich sie so sehe: schaut zu, was ihr damit macht, mein Reich ist hier zu Ende.

Indes all dieses betrifft zumeist doch den Stoff des Stückes, und entscheiden soll erst seine Form. Wir haben es mit einem Drama zu tun — und auf der Bühne gilt nur, was wirkt; was im Augenblick die Gemüter ergreift, aber sie festhält auch über den Moment hinaus und Stand hält der ruhiger gewordenen Erwägung. Und hier ist es, wo sich die ganze Größe des Werkes erweist. Ibsen hat es sich, wie absichtlich, schwer gemacht, um dann über alle Hindernisse hinweg den Triumph seiner Kunst zu gewinnen. Nicht allein, daß er in dem Inhalt seiner Dichtung ungebahnte Wege schreitet, auch in dessen Behandlung strebt er neuen Zielen zu. Neuen und doch auch alten Zielen der Poesie. Er liefert ein analytisches Drama, nach der Weise der Griechen: nur eine Katastrophe entwickelt sich vor uns, das Netz zieht sich zusammen, langsam, unentrinnbar über die Mutter mit ihrem armen Sohn, das die Verhältnisse und ernste Seelenschuld in vergangener Zeit geknüpft haben. Man denkt an den „König Ödipus" des Sophokles, in dem auch ein grausiger Stoff durch die künstlerische Behandlung eines Meisters bezwungen und in das Reich der Poesie gehoben ist. Nicht auf dem Geschehenden, auf der Enthüllung des Gewesenen liegt der Akzent hier und dort; aber wie hat Ibsen es verstanden, Vergangenes gegenwärtig zu machen und Erzählung in Handlung umzu-

setzen abermals und abermals! Ein erschütterndes Seelendrama hat er geschaffen, dessen Wirkung lange nachhallen wird; und rührend ist, unendlich rührend die Gruppe der schmerzensreichen Mutter und des dahinsiechenden Sohnes, die dieses Werk beherrscht und uns, da er uns entläßt, bewegt im tiefsten.

Nirgends empfindet man stärker die Unzulänglichkeit allgemeiner Kunsturteile, als vor einer Dichtung von der Art dieser „Gespenster". Ich wollte, Akt für Akt und Szene für Szene könnte ich hier durchgehen, um alle Schönheiten des Werkes darzulegen und seinen innersten, quellenden Lebenskeim; und statt einen einfachen Bericht zu schreiben, wünschte ich zu einer ganzen Abhandlung das Wort zu haben. Dann erst könnte man die Fülle der Beziehungen und kunstvollen Verknüpfungen in der Dichtung, dieses Hin- und Herüber der Motive, in denen wohlverzahnt ein Glied eingreift ins andere, anzudeuten wagen; ich sage anzudeuten, denn immer neue dichterische Geheimnisse entdecken sich dem hingegebenen Betrachter. Ich habe das Stück oft gelesen, habe die Generalprobe und die Aufführung gesehen, und jedesmal sind mir andere tiefgreifende Beziehungen, lebenswahre Symbole voll Kraft und Anschauung aufgegangen; denn dies Werk, als ein echtes Kunstwerk, ist unerschöpflich wie das Leben, wie die Welt.

Frankfurter Zeitung 12. 1. 87.

II

Frau Helene Alving und Pastor Manders, ihr Jugendfreund, finden sich, da sie nach langer Entfremdung zu intimer Aussprache wiederum geführt werden, in einem heftigen Gegensatz der Meinungen. In keinem einzigen Moment, weder in den allgemeinen Anschauungen, noch in den Fragen, welche die persönlichen Schicksale ihrer Nächsten treffen, gehen ihre Empfindungen zusammen;

und klar und scharf sich befehdend, springen auf einem Höhepunkt ihrer Unterredung diese beiden Sätze hervor: „Und die Wahrheit?" „Und die Ideale?"

Den tiefsten Lebenskern des Dramas, den rechten Mittelpunkt in Henrik Ibsens Denken und Dichten deckt dieser eine Kontrast auf. Was Pastor Manders die Ideale nennt, und wofür er eine unbedingte Geltung beansprucht, das sind die überlieferten Vorstellungen der sozialen und moralischen Welt, wie sie sich in der menschlichen Gesellschaft, durch die Folge der Zeiten hindurch, und aus dem Interesse der Gesamtheit heraus, entwickelt haben: die Anschauungen über Ehe und Familie vor allem, über Gatten- und Kindesliebe, welche die allgemein anerkannten sind. Ihnen setzt sich entgegen, was Frau Alving aus dem Interesse des kraftvollen Individuums heraus die Wahrheit nennt: die Wahrheit der Herzensmeinung gegenüber der Konvention, die Wahrheit ethischer Überzeugungen, die nicht aus den geltenden Prinzipien, sondern aus der Tiefe der Persönlichkeit unmittelbar entstammt. Nicht leicht hat sie selbst sich diese Lebensanschauung erworben, und noch in währendem Stücke sehen wir sie im Streite mit ihrem eigenen Glauben: dann nennt sie sich „furchtsam und scheu", dann empfindet sie, daß auch in ihr „dieses Gespensterartige" umgeht, alte ererbte Ansichten, die in ihr nicht leben, aber doch stecken und von denen sie nur schwer frei wird. Allein in der Einsamkeit ihres norwegischen Landsitzes, in grübelnder Betrachtung über das, was ihr Leben gewesen, und was es hätte sein müssen, hat sie nicht in Handlungen, aber in Gedanken die Lehren des Pastors Manders, das will sagen: die Lehren der Gesellschaft überwinden gelernt; denn hier hat sie sie geprüft an den eigenen seelischen Erfahrungen oder, wie sie mit einem konkreten Bilde aus der Arbeitswelt der Frau sagt: an ihrem eigenen Saume: „Nur an einem einzigen Knoten wollt' ich zupfen; aber als ich den auf hatte, da gab die ganze

Geschichte nach. Und da merkt ich, daß es nur Maschinennaht war"!

Zwei große Probleme ihres Lebens sind es, die Frau Alving in diese Anschauung hineingetrieben haben. Das Verhältnis zu ihrem Gatten ist das eine; das Verhältnis zu ihrem Sohne das andere. In beiden herrschte nicht die Wahrheit, sondern die Lüge, so erkennt sie zu ihrem Schmerze; und die tragische Schuld ihres Daseins fließt hier aus. Sie hat den jungen, lebenslustigen Leutnant Alving einst geheiratet, obgleich sie frühe Neigung zu Pastor Manders hinzog — und das war der erste Schritt auf abschüssiger Bahn, dem Verderben entgegen. Sie hat dann erkannt, nach einem kurzen, traurigen Zusammenleben mit Alving, daß sie an einen unwürdigen, durch Ausschweifung zerrütteten Wollüstling gefesselt ist, und sie ist schaudernd zu Manders entflohen, ihn anrufend in besinnungsloser Hast: „Nimm mich hin"! Aber er, der Verteidiger jeder überlieferten Ordnung, hat sie nicht ohne schwere Selbstüberwindung zurückgezwungen in das, was er ihre Pflicht heißt: denn ein „Ideal", das Ideal der gesetzlich geordneten Ehe anzutasten, ist er nicht gewillt. Die Wahrheit verleugnend und das laute Gebot ihres Herzens, gibt nun Helene Alving dem Gatten von neuem die ehelichen Rechte; und jetzt erst wird ein Sohn geboren, dessen Dasein die Mutter in neue Kämpfe stellt. Soll Oswald aufwachsen in der unreinen Atmosphäre des Vaters, soll er lernen, den, der ihm das Leben gab, zu verachten? Nein, ruft Helene, lieber das schwerste Opfer tragen, als dies Entsetzliche dulden; und sie schickt den heranwachsenden Knaben, ihr einziges Gut auf der Welt, mit heroischer Entsagung in die Fremde hinaus; sie nimmt auf sich alle Sorgen der Geschäfte, die ihr Gatte zu führen außerstande ist, sie gönnt ihm den Ruhm, den sie verdient: ein Wohltäter der Gegend zu sein, nur um Oswalds und wiederum um Oswalds willen. So wird sie, die einzig die Wahrheit

wollte, abermals und immer heftiger in die Lüge hineingetrieben; in eine fromme, rührende Lüge, die aber doch sie schwer bedrückt, und die sich zuletzt tragisch rächt. Denn während all ihr Streben darauf ging, Oswald vor der Erkenntnis dessen, was sein Vater gewesen, zu wahren, und während sie ihn einzig ihren Sohn, ihren Erben wünschte — muß sie erfahren, daß er im fürchterlichsten Sinne Erbe des Vaters ist, daß er, von Geburt an siech durch Vaters Schuld, einem elenden Tode entgegengeht; und um ihn vor den nagenden Vorwürfen, die er gegen sich selbst erhebt, zu bewahren, um ihn zu befreien von dem Glauben an ein selbstverschuldetes Übel, muß sie das ganze Lügengebäude umstoßen, ohne doch dadurch dem gräßlichen Schicksale, das heranzieht gegen Mutter und Sohn, Einhalt gebieten zu können. Denn das Kind einer Ehe, die nur auf Grund unlebendiger Pflichten bestand, dies Kind hat selbst kein Anrecht an das Leben.

Nur die ethischen Grundgedanken von Ibsens gewaltigem Werke, welches die Zuschauer des Residenztheaters (in der vortrefflichen Darstellung, die Herr Reicher und Frau Frohn führten) völlig im Banne hielt, nur die Grundgedanken, nicht seine Handlung im einzelnen und sein bewunderungswürdiger, künstlerischer Aufbau sind in dem eben Entwickelten gekennzeichnet. Die seelischen Vorgänge des Dramas, die sich aus diesen Problemen heraus ableiten, sind so vielfach in ihrem tieferen Sinne verkannt worden, daß jene Grundlagen aufzudecken mir als das Wesentlichste erscheint.

Die Beurteilungen der Tageszeitungen sind nach allen Richtungen auseinandergegangen: von dem Tone der unbedingtesten Anerkennung bis zu dem der heftigsten, feindseligsten Ablehnung sind alle Abstufungen durchlaufen worden; und wer eine Blütenlese aller dieser Kritiken zusammenstellen würde, könnte zu ergötzlichen, aber auch zu sehr ernsten Betrachtungen hingedrängt werden.

Wie tief steckt doch den Deutschen der Doktrinarismus, die Welt- und Kunstanschauung, die aus abstrakten Maßstäben gewonnen ist, im Leibe! Man dekretiert: die Kunst soll dies, die Kunst soll das, die Kunst ist zu dem und dem Zwecke da, und man glaubt mit solchen rein willkürlichen Grenzbestimmungen irgend etwas geleistet zu haben. Statt sich einem Werke gegenüber, dessen künstlerische Größe weitaus die meisten anerkennen, zunächst auf den eigenen Boden des Dichters zu stellen und ihn, wenn es sein muß, von hier aus zu bekämpfen, kommt man mit schulmäßigen Vorstellungen, in denen die abgetane Hegelei nachspukt: Gespenster! Man suche doch einmal bei den größten Kritikern, also bei Aristoteles und bei Lessing, nach Definitionen von so allgemeiner Art! Haben denn sie feststellen wollen, für alle Ewigkeit, was Kunst darf und nicht darf? Rein erfahrungsmäßig, mit dem genialen Scharfsinn eines Empirikers, nicht mit doktrinären Redensarten hat Aristoteles aus dem, was vor ihm lag, die Regeln des griechischen Dramas abstrahiert; und wenn nun die Theorie von neuem vor Kunstwerke von völlig eigener Art gestellt wird, was kann sie anderes tun, als abermals die Maßstäbe, mit denen sie bisher hantierte, unbefangen prüfen, Maßstäbe, von denen wahrlich das Wort Mephistos gilt: „Ich hab's wo anders hergenommen"! Aber da kommen die Herren und entscheiden: was dieser Dichter uns bietet, gehört nicht auf die Bühne, gehört nicht in die Kunst. Die Kunst soll Erhebung und Genuß gewähren, und dies Drama peinigt uns und quält uns; fort damit aus dem Theater! Sie mögen nur auch gleich einige deutsche Dramen mit verbannen, und den Anfang mache „Kabale und Liebe".

Nicht ohne Absicht nenne ich gerade dies Stück hier. In beiden Dramen, dem Schillerschen und dem Ibsenschen, herrscht eine geniale satirische Stimmung vor, gegen deren zwingende Gewalt sich vergeblich die Hörer

sträuben, in beiden ein kühner Realismus, der über das Maß dessen hinausging, was die Epoche ihres Entstehens für kunstfähig hielt. Und darum haben sich auch vor „Kabale und Liebe" so gut wie vor den „Gespenstern" die seltsamsten Beurteiler eingefunden, darum wollte man Schillers Gestalten von der Berliner Bühne weisen, wie heute diejenigen Ibsens. „Was sollen dergleichen Ungeheuer", fragte die Vossische Zeitung am 6. September 1784, „wie z. B. der abscheuliche Franz Moor in den Räubern und dieser Präsident von Walter auf dem Schauplatz?" Wie man heute die Gestalten der Dichtung mit den eigenen Meinungen ihres Schöpfers vorschnell identifiziert, wie man für alles, was Frau Alving in einer namenlosen Erregung herausstößt an heftigen Worten, die Verantwortung Ibsens in Anspruch nimmt, so rief jener Beurteiler in der Vossischen Zeitung ironisch aus: „Eine vortreffliche Moral äußert Ferdinand, da er sagt: ‚Ich werde Geld auf meinen Vater heben!' Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern — so ungefähr denkt auch Karl Moor in den Räubern — und doch scheinen dies die Lieblingscharaktere des Verfassers zu sein, die er gewiß mit Wohlgefallen betrachten muß, sonst würde er sie ja nicht erschaffen haben"! Und wie man heute Ibsens Drama als eine „dramatische Schreckenskammer", der zu entrinnen eine Wohltat ist, bezeichnet, schloß der Kritiker von „Kabale und Liebe" mit dem folgenden Verdikt: „Alles, was dieser Verfasser angreift, wird unter seinen Händen zu Schaum und Blase ... Bloß der Unwille darüber, daß ein Mensch das Publikum durch falschen Schimmer blendet, konnte mich zu dieser ekelhaften Beschäftigung anspornen. Nun sei es aber genug; ich wasche meine Hände von diesem Schillerschen Schmutze und werde mich wohl hüten, mich je wieder damit zu befassen"!

Der Mann aber, der diese Urteile aussprach, war keineswegs ein namenloser Jemand, sondern einer der hervor-

ragendsten Männer Berlins in jener Zeit, Karl Philipp Moritz, der Goethes vertrauter Freund wurde, und von dem Schiller selbst später urteilte: „Moritz ist ein tiefer Denker, der seine Materie scharf anfaßt und tief heraufholt"! Es ist also keineswegs die Absicht, mit dieser kleinen literarhistorischen Reminiszenz denjenigen, welche die „Gespenster" so unbedingt abgelehnt haben, zunahezutreten; nur daß Kunstwerke von solcher Art nicht zu jeder Zeit in ihrem ganzen Werte erfaßt werden, und daß vielleicht ein willigeres Eingehen auf die tieferen Intentionen eines Dichters, dessen Größe nicht zweifelhaft sein kann, zu anderen Resultaten führen würde, wünschte ich anzudeuten. Das entscheidende Wort über die „Gespenster" hat noch niemand gesagt; und am allerwenigsten maße ich mir an, dies letzte Wort hier sprechen zu wollen.

Nation 15. 1. 87.

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS DER MEININGER

„Das Mädchen von Orleans läßt sich in keinen so engen Schnürleib einzwängen als die Maria Stuart. Es wird zwar an Umfang kleiner sein als dies letzte Stück; aber die dramatische Handlung hat einen größeren Umfang und bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit. Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Poetisch ist der Stoff in vorzüglichem Grade, so nämlich, wie ich mir ihn ausgedacht habe, und in hohem Grade rührend. Mir ist aber angst vor der Ausführung, eben weil ich sehr viel darauf halte und in Furcht bin, meine eigene Idee nicht erreichen zu können."

Schiller stand im Beginn seiner Arbeit an der „Jungfrau", als er seinem treuen Körner diese Auseinandersetzung gab; und das vollendete Werk läßt uns beides:

die Reinheit der ursprünglichen Intention und ihre nicht völlig geglückte dramatische Formgebung erkennen. An einem doppelten Zwiespalt leidet diese „romantische Tragödie“: der Abstand zwischen der fesselnden Gestalt der Heldin und der kühlen Staatsaktion, welche sich um sie herum bewegt, ist der eine; der andere liegt in der schwankenden Behandlung Johannens selbst, deren Tun der Dichter bald mit feinen Zügen historisch und psychologisch zu erklären sucht, bald in das Gebiet des Übernatürlichen frei entrückt. Die drei Donnerschläge vor der Kathedrale bezeichnen nach der Seite des Wunderbaren hin das stärkste Moment: aber Schiller selbst heißt sie einen Deus ex machina, und wenn er diese Szene „sehr theatralisch“ nennt, so weist er unwillkürlich auf ihre Vorzüge wie auf ihre Schwäche hin; theatralisch wirkt sie, nicht weil der Dichter Effekte allzu begierig heraustreibt, sondern weil die Einheit der Stimmung nicht aufkommen will, in der allein das Märchenhafte lebt.

Nur eine vornehme Inszenierungskunst kann unter so beschaffenen Umständen die Dichtung in ihrer ursprünglichen Intention sicher auffassen. Wie populär das Werk auch geworden ist, die Tradition seiner Bühnendarstellung hat sich von der Absicht des Dichters weit entfernt; wenn nur eine Schauspielerin recht hoch gewachsen ist, wenn sie eine Neigung zum Amazonenhaften zeigt, so halten unsere Theaterleiter sie für die geborene Johanna d'Arc. Es ist das entschiedene Verdienst der Meiningischen Gesellschaft, mit dieser Auffassung durch ihre jüngste Darstellung gebrochen zu haben: ihre Johanna ist der Absicht des Dichters gemäß das kindlich-reine, schwärmerische, naive Wesen, das uns rührt gerade durch den Kontrast zwischen seiner Erscheinung und seiner Sendung; das Mannweib Isabeau in der Rüstung zu sehen, nimmt nicht wunder, aber erstaunt fragt das Volk vor Johanna: „Was will die zarte Jungfrau unter Waffen?“ Aus dieser Auffassung heraus hat die Meiningische Regie

die Rolle Frl. Lindner zugeteilt, und der Erfolg hat ihr recht gegeben: Johanna wirkte so, wie der Dichter es dem noch ungeborenen Werke gegenüber empfunden hatte: poetisch, rührend.

Von der Darstellung der Meininger, nicht von ihren Kostümen und Dekorationen, so gelungen diese auch waren, haben wir heute ausgehen müssen, und wir freuen uns dieses Umstandes. Es mochte in den letzten Jahren scheinen, als ob das Beiwerk der Inszenierung hier über das Wesentliche siegen wolle; aber gleich im Beginn ihres gegenwärtigen Gastspiels haben die Meininger so glücklich die Erinnerung an ihr erstes Erscheinen erneut, daß wir von seiner Fortsetzung auch fernerhin die erfreulichste Anregung erwarten dürfen. Als die Gesellschaft vor zwei Jahren zuletzt nach Berlin kam, stand das Deutsche Theater auf der Höhe seiner Erfolge, während die Gäste im Rückgang begriffen erschienen; heute, wo sie unter veränderten Umständen zurückkehren, in einem Augenblick, da auch die Berliner Bühnenverhältnisse einem mannigfachen Wandel entgegengehen, können sie nur fruchtbar auf unser Theaterleben wirken. Und schon diese erste Darstellung hat gezeigt, daß die Feinheit, mit welcher dichterische Intentionen hier erfaßt, der Geschmack, mit welchem sie gestaltet werden, die näheren wie die ferneren Freunde der Bühnenkunst gleich lebhaft anzuziehen vermag.

Nation 5. 2. 87.

CLAVIGO IM DEUTSCHEN THEATER

Eine „moderne Anekdote dramatisiert" heißt Goethe den „Clavigo" nach der Vollendung, und er scheint ihn damit in Parallele zu setzen zu der bunten Staatsaktion, welche er „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen dramatisiert" benannte und aus welcher dann später der „Götz"

hervorging. Aber wenn er damals in blinder Shakespearenachahmung die Gesetze der neueren Bühne mißachtet hatte, so war er jetzt zu der Tradition der Lessingschen Kunstübung zurückgekehrt; er gab nicht mehr dialogisierte Historie von raschem Szenenwechsel und läßlicher epischer Haltung, sondern eine energisch konzentrierte Handlung, welche im Aufbau der Fabel wie in der knappen Schärfe der Sprache von „Emilia Galotti" gelernt hatte. Und zu dieser Lessingschen Dialektik brachte er hinzu die Glut des Sturmes und Dranges, den Schmelz und Zauber seiner lyrischen Natur und jenen Hauch von Erdfrische und knospender Schönheit, der über die Schöpfungen alle des jungen Goethe hinweht: und so entstand in kürzester Weile, auf Einen großen Wurf, dieses erschütternde Drama, das nur der Unverstand geringschätzen und als einen „Quark" bequem abtun konnte.

Wie Goethe die Fabel seines Trauerspiels aus einem Memoire des Beaumarchais entnommen hat, wie er unter Berufung auf „Altvater Shakespeare" den kühnen Griff nach einem fremden, schon dramatisch geformten und gerundeten Stoff gewagt hat, ist bekannt genug; aber immer von neuem erstaunt man, wenn man zu der Geschichte dieses Werkes zurückkehrt, über die geniale Keckheit des Dichters, welche zwei lebende Menschen, Schriftsteller wie er selbst, auf die Bühne bringt mit ihrem vollen Namen und den einen ohne Scheu zum Tode befördert, während er sich noch lange eines zwar nicht ruhmreichen, aber fröhlichen Daseins erfreute. 1774 sah man Clavigo auf deutschen Bühnen fallen von Beaumarchais' Hand, aber erst 1806 starb der Herausgeber des „Pensador" nach mannigfachen Schicksalswendungen, deren eine ihn bis zum Direktor des Königlichen Theaters in Madrid erhob: es war gerade um die Zeit, da Goethes Drama erschienen war, und wenn Clavigo nur wollte, so hätte er sein eigenes Ebenbild auf die von ihm geleitete

Bühne bringen können. Beaumarchais aber, als er im Augsburger Theater „Clavigo" aufführen sah, stellte das Werk Goethes weit unter dasjenige eines unbedeutenden französischen Vorgängers, der freilich die wahren Namen der Helden vorsichtig unter Anagrammen verhüllt hatte: „Der Deutsche", schrieb er, „hat meine Geschichte mit einem Begräbnis und einem Zweikampf überladen, Zutaten, die weniger Talent als Hohlköpfigkeit verraten".

Allein „der Deutsche", der für Beaumarchais ein namenloser Jemand blieb, konnte solche Erfindung wagen, weil er in sich die fortreißende Kraft empfand, welche rücksichtslos die Konsequenz zog aus ihrem Stoff, ungehemmt durch die wirkliche Begebenheit; und wo immer ein Dichter mit der gleichen Folgerichtigkeit die inneren Notwendigkeiten einer Fabel herausheben wird, wird man ihm das Recht zugestehen, die Forderung der Kunst über zufälliges Geschehnis zu setzen; und er wird sich, wenn er nur ein echter Poet ist, Glauben erzwingen, der äußeren Wahrheit zum Trotz. Wohl wissen wir heute genau, daß Beaumarchais von jener hohen Gesinnung nicht erfüllt war, die er sich selber zuschreibt; wohl wissen wir, daß der Dichter, wie die Selbstbekenntnisse des Götz von Berlichingen, so auch das Memoire des Beaumarchais allzu bereit auf Treu und Glauben hinnahm und beide seine Helden der Wirklichkeit gegenüber idealisierte; aber diese Ideale leben, weil sie zugleich mit realistischer Kraft angeschaut sind, weil sie „Simplizität und Herzenswahrheit" besitzen, nach Goethes eigenem Wort: und diese lebendige Wahrheit der Gestalten ist es, die sie uns Heutigen so nahe bringt.

Der realistische Grundzug dieses Dramas hat es auch den Darstellern des Deutschen Theaters besonders willkommen machen müssen. Der künstlerische Stil, welcher hier durch Kainz und die jüngeren Genossen um ihn repräsentiert wird, geht mit dem Stil des „Clavigo" wie

von selber in eins zusammen. Die Lebendigkeit des Dialoges, diese fliegende Hast der Rede und Widerrede in den großen Ensembleszenen, welche Goethe nirgends vollkommener als hier erreicht hat, entspricht völlig dem beschleunigten Tempo, das dem Deutschen Theater eignet, und so kommen gerade die sich steigernden, drängenden Auftritte im Hause der Beaumarchais zu tiefer Wirkung. Hier war auch Herr Sommerstorff auf der Höhe seiner Aufgabe, der im Anfang matt und allzu gleichförmig erschien. Wenn z. B. Clavigo in der Diktierszene einzelne Worte Beaumarchais' wiederholt, so wird der Darsteller, auch ohne künstliche Nuancenstecherei, mancherlei Abstufungen der Empfindungen auszudrücken haben: widerwillig schreibt er die entehrenden Worte nieder, welche ihm der zürnende Bruder vorsagt, aber wenn er das Lob Mariens verkünden hört, wiederholt er freudig und laut, daß die Verlassene aller Ehrerbietung „würdig gewesen". Unmittelbarer, mit der ganzen impulsiven Kraft seines Temperaments, wirkt Kainz auf den Hörer, und man muß sich manchmal zwingen, wenn er die Bühne betritt, nicht ungerecht gegen seine Genossen zu sein; denn nun erst scheint aus dem Spiel Ernst zu werden. Wie er die Schwester in der glühenden Beredsamkeit seiner Rache in den Tod hineinspricht und dann über der Leiche zusammenbricht — niemand vergißt es, der es gesehen hat.

Herr Friedmann als Carlos erzielt in seiner gut gesteigerten Szene mit Clavigo volle Wirkung, aber seinen Bewegungen wie seiner Rede fehlt eben jene Realistik der Jungen, welche dem Werk so gut ansteht. Auch bleibt ein Restchen von Intrigantentum in der Gestalt, das den Intentionen des Dichters widerstreitet: nur den „reinen Weltverstand" wollte Goethe in Carlos wirken sehen, und diesen reinen Weltverstand denken wir uns doch wohl einfacher und geistreicher, als er sich in Herrn Friedmann darstellt. Die Rolle der Marie hat man Frau

Jürgens eifrig einstudiert, aber ohne rechtes Resultat: Marie ist zart, milde, von der Ahnung eines jenseitigen Lebens bewegt — und Frau Jürgens scheint kaum von dem diesseitigen Leben die rechte Ahnung zu haben.

Nation 19. 11. 87.

IBSENS VOLKSFEIND IN BERLIN

I

Das lebhafte Interesse, welches in unserer literarischen Welt für Henrik Ibsen durch die Aufführung der „Gespenster" erweckt worden ist, hat zur Darstellung eines zweiten Werkes des norwegischen Dichters geführt: sein Schauspiel „Ein Volksfeind" ist soeben im Ostendtheater unter dem lebhaftesten Beifall in Szene gegangen. Mehr ein Zufall, als besondere Absicht hat es so gefügt, daß gerade dasjenige Werk auf die „Gespenster" folgte, welches auch chronologisch diesen Platz einnimmt; man muß, auch über den äußeren Zusammenhang hinaus, von den „Gespenstern" ausgehen, wenn man Ibsens „Volksfeind" in seiner Grundstimmung erfassen und in seiner Veranlassung verstehen will.

Lauter Beifall und lärmender Widerspruch, wie er bei uns in Deutschland die „Gespenster" empfangen hat, begrüßte auch in der Heimat der Dichtung das kühne Werk; nur daß die Anklagen noch schärfer, unmittelbarer fielen, daß man den Poeten, welcher die norwegische Welt aus einem unbarmherzigen Wahrheitsdrange heraus geschildert hatte, ganz so wie er sie sah, ohne Verhüllung und Beschönigung — daß man diesen Poeten in seiner Liebe zum Vaterlande verdächtigte, ihn des Hasses an dem eigenen Volkstum beschuldigte in polternden Worten. Schon einmal, zwanzig Jahre zuvor, als Ibsen in der „Komödie der Liebe" ein Bild gewisser sozialer Zustände, so wie sie sich seiner satirisch gestimmten Laune dar-

stellten, entworfen hatte, war man ihm mit ganz persönlichen Anklagen nahegekommen, und der Lärm der erregten Debatten hatte ihn aus der Heimat verscheucht, in die er bis heute zu ständigem Aufenthalt nicht zurückgekehrt ist: jetzt, da sich eine neue Sturmflut von Anklagen und Beschuldigungen gegen ihn wälzte, gegen ihn, der seinen Landsleuten doch das von allen bewunderte „Puppenheim" geschenkt hatte und dessen dichterische Größe in ganz Skandinavien bewundernd erkannt worden war — jetzt erfaßte ihn von neuem der Zorn des Satirikers, und sein eigenes Schicksal gestaltete sich ihm in der Figur des Badearztes Stockmann, den die Mitbürger einen „Volksfeind" heißen: sein Stolz, sein Selbstgefühl, seine Poetenempfindlichkeit, alles bäumte sich in ihm auf gegen die Angreifer; und das Gefühl, aus dem heraus er sein Werk empfangen hat, spricht sich beredt aus.

Aber Petra, die Tochter Stockmanns, die treu zu ihm hält in allen seinen Kämpfen, ihres Vaters rechtes Kind, gibt ihm den Rat: „Pah, Vater, du solltest über sie nur lachen"; und in einem eigenartigen Gemisch von Zorn und Laune und Selbstironie entwickelt nun der Dichter die Handlung vor uns; der Menschheit Tragödie und Komödie zugleich, so hatte er einst gesagt, ziehe ihn am meisten an, und eine Tragikomödie gestaltete er hier, die sich keiner hergebrachten ästhetischen Form einfügen will, sondern sich selber Regel gibt und Gesetz.

Ibsen senkt tief in den Boden seiner Heimat die Wurzeln des Dramas; und das nordische Lokalkolorit, aus dem die Ereignisse hervorwachsen, dieser etwas kleinstädtische, beschränkte Horizont seines Helden wird ihm von sich fühlenden Groß- und Weltstädtern wohl überlegen vorgehalten. Allein, wenn man den Inhalt von der Form, Kern und Schale nur zu trennen weiß, so erkennt man bald, daß auch hier ein ganz moderner Geist spricht, bei dem die Mühe wohl sich belohnt, die Operation des Abstrahierens von zufälligen Bedingungen vorzunehmen;

nur daß leider es nicht Jedermanns Sache ist, solche Arbeit in sich zu bewältigen. Als nach dem zweiten Akt der Vorhang unter lebhaftem Beifall der Hörer fiel, fragte ein weiser Nachbar neben mir mit der tiefgefühlten Würde eines superklugen Hauptstadtbewohners: Wird das nun noch lange so weiter gehen mit dieser Badeanstalt? und als es in der Tat noch eine Weile „so weiter ging", wuchs sein Erstaunen über die sich steigernde Teilnahme der Zuschauer immer lebhafter an. Gerade die unbefangenen Hörer, diejenigen, welche sich dem Eindruck einer ihnen ganz unbekannten Dichtung, für die ihre Zustimmung erst zu gewinnen war, rückhaltlos hingaben, wurden auf das Lebhafteste gefesselt, und es ist damit der Beweis geliefert, daß solche als unverständliche Literaturdramen verschrienen Werke, für die sich angeblich nur eine „Gemeinde" der Liebhaber interessiert, auf weite Kreise starke Wirkung tun können und hoffentlich auch tun werden.

Eine Badeanstalt also, schrecklich es zu sagen, steht im Mittelpunkte des Werkes; das heißt ein großes lokales Unternehmen, das der ganzen Küstenstadt im südlichen Norwegen (man glaubt Skien, den Geburtsort des Dichters, darin zu erkennen) einen lebhaften Fremdenverkehr und neuen Aufschwung alles kommunalen Lebens bringen soll. Jedermann erblickt in dem Bade das Heil der Stadt, allen voran Doktor Stockmann, welcher die Idee des Unternehmens zuerst erfaßt und durch Jahre allein verteidigt hat; als sein Bruder Peter, der Bürgermeister des Ortes, dann der Verwirklichung es zuführt, ist der Doktor Badearzt geworden und aus dem einsamen Norden, in welchem er lange ein kümmerliches, tristes Leben geführt hatte, in die Heimat zurückgekehrt. Mit vielen lebendigen Zügen, in einem Reichtum angeschauter Details, dessen Entwicklung den spannenden Gang der Handlung doch nirgends aufhält, stellt der Dichter diese Verhältnisse und die Charaktere der beiden Brüder vor uns hin:

jener, ein peinlicher, korrekter Beamter, ein braver, aber beschränkter Mensch aus dem Geschlechte des Pastor Manders, dieser ein weltfremder Sanguiniker, der von allen Dingen nur das Gute sieht, der in der Einsamkeit seiner Existenz „da oben" es verlernt hat, die bestimmenden Mächte in der realen Welt zu erkennen, und der überall mehr aus dem Herzen als aus dem Kopfe seine Entscheidungen trifft. Rein aus diesen Charakteren, nicht aus einer komplizierten Vorgeschichte läßt der Dichter die Vorgänge des Stückes sich entfalten, und wenn man ihm sonst wohl vorgeworfen hat, daß es seinen tiefen Seelendramen an Durchsichtigkeit und an Beweglichkeit der Handlung mangle, daß er Probleme von mehr novellistischer Art verwirrend auf die Szene stelle, so hat er hier ein Werk geschaffen, so reich an Objekten wie einfach in seinen leitenden Motiven, voll unmittelbarer Spannung und populärer Bühnenwirkung.

Daß zwischen Charakteren von so starker Gegensätzlichkeit, wie der Bürgermeister und der Doktor Stockmann, Konflikte entstehen müssen, läßt uns der Dichter im Beginn seines Stückes sogleich ahnen, um dann im zweiten Akt diesen Konflikt, eben durch die Badeanstalt, plötzlich und überraschend zu entwickeln. Schon lange hat Doktor Stockmann gegen die wohltätige Wirkung des Bades, gegen die Reinheit und Gesundheit dieses Wassers Zweifel gehegt, und diese Zweifel wachsen nun zur Gewißheit an: das Wasser ist infiziert durch Tausende von Bakterien, die aus den Gerbereien des oberen Tales den Leitungen zufließen; am Strande kommt ein giftiger Schmutz aus den nämlichen Ursachen zum Vorschein — und „das ganze Bad ist eine Pesthöhle". In starken Worten, wie sie sein lebhaftes Temperament ihm eingibt, spricht Stockmann diese Wahrnehmung aus, und rücksichtslos, in unbesonnener Überstürzung verkündet er, der Badearzt und Mitbegründer des ganzen Unternehmens, sie jedem, der sie hören mag: nicht nur dem gestrengen

Bruder und Vorgesetzten, sondern auch den Herren von der liberalen Presse, die bei ihm ein- und ausgehen und die nun ein willkommenes Thema für ihren „Volksboten“ gefunden glauben. Aus dem Gefühl heraus, daß die Einrichtung, wie er sie vorgeschlagen, aber gegen den Widerspruch seines Bruders nicht durchgesetzt hat, jenen schlimmsten Schaden verhindert hätte, und aus einem unbegrenzten Wahrheitsdrange, den es antreibt, das, was er als richtig erkannt hat, auch unverzüglich zu realisieren, achtet er weder seiner Stellung noch seines Verhältnisses zum Bruder; er erwägt auch nicht, welches die Bedingungen sein werden, die pekuniären und die allgemeinen, unter denen die Verbesserungsvorschläge, die er nun sofort als unerläßlich ausspricht, durchzuführen wären, sondern in seiner Einseitigkeit, die von einem lebhaften Selbstbewußtsein nicht frei ist, mit hastiger Energie stellt er seine Forderungen hin, und es entspricht vollkommen der praktischen Auffassung eines ruhigeren Temperaments, wenn ihm der Bruder sagt: „Du bist ein grenzenlos unbesonnener Mensch, Thomas“!

Man muß dieses Moment genau ins Auge fassen, um den Fortgang der Handlung und ihre innere Begründung recht zu verstehen: Stockmanns Übermaß von rücksichtslosem Wahrheitssinn begründet auch für die Anschauung des Dichters eine Schuld, die sich strafen wird; es ist etwas von Hybris, von tragischem Übermut in ihm, der diesen Rückschlag und die Vergeltung der Welt auf ihn zieht. Nur wenn man dies erkennt, wird man den Intentionen der Dichtung gerecht; und all die strafenden Reden, mit denen nun Stockmann, von dem gegebenen Einzelfall des sumpfigen Bades zu der allgemeinen Versumpfung des Gesellschaftszustandes emporsteigend, auf seine Mitbürger, da sie seiner Wahrheit nicht das Wort gönnen wollen, eindringt, all die flammende Entrüstung, die er gegen seinen Bruder, gegen die Männer der Presse, die ihn mundtot machen wollen, nachdem sie zuerst ihn

unterstützten, gegen die Volksversammlung, die er einberufen hat, und gegen die ganze Stadt schleudert — all das prüfen wir zunächst nur auf die individuelle Wahrheit hin, welche es für den dargestellten, so bestimmt dargestellten Charakter hat, nicht auf seine allgemeine Wahrheit hin; und hier finden wir abermals, daß die Konsequenz und kühne Kraft dieser Schilderung, ihre Lebendigkeit und echte Realistik jeder Bewunderung wert sind. Nur als eine leisere Unterströmung verspüren auch wir die begleitende Empfindung des Dichters, die dem Helden seine feurigen Worte eingibt gegen die Torheit der kompakten Majorität und für die wenigen Vornehmen, wahrhaft Freien, die nicht an die alten, überlebten Theorien mehr glauben, sondern für neue keimende Wahrheiten der Menschheit auf Vorposten stehen; und die überzeugende Kraft seiner Dichtung läßt gerade an den Punkten nach, wo es der individuelle Zorn des Satirikers über die ruhige Besonnenheit des gestaltenden Künstlers gewinnt.

Wie viel unmittelbare Wirkung dem Drama dennoch innewohnt, bewies die Aufnahme des ersten wie des zweiten Abends. An jenem überwog die literarische Hörerschaft, an diesem das naivere Sonntagspublikum; der Eindruck war aber an beiden Abenden gleich stark, der lebhafteste Applaus lohnte nach jedem Akt der Dichtung und der Darstellung, welche Direktor Kurz sehr verständig eingeübt hatte und Herr Ranzenberg in der Titelrolle mit Kraft und schauspielerischer Gewandtheit anführte. Wenn aber ein Werk von ernster Prägung gleichmäßig auf die Kenner wie auf die Massen wirkt — welch besserer Beweis seiner dramatischen Gestaltung wäre möglich? Nur die Superklugen stehen grollend beiseite, und in mancherlei kritischer Rede und Widerrede wird auch diesmal der Streit der Meinungen auseinandergehen. Wie schwach die sachlichen Gründe sind, die man gegen das erfreulich anwachsende allgemeine Interesse für Ibsen aufzuführen hat, zeigt der Umstand, daß man

jetzt mit Vorliebe den „nationalen“ Standpunkt gegen diesen „Ausländer“ geltend macht: und dieselben Leute, welche die Vorherrschaft der Franzosen auf unserer Bühne so lange ruhig geduldet haben, verweigern nun, in plötzlich aufwallender patriotischer Entrüstung, dem norwegischen Dichter die Gastfreundschaft der deutschen Bühne.

Frankfurter Zeitung 9. 3. 87.

II

Der Standpunkt dieser nationalen Männer scheint darum so verwunderlich, weil gerade Ibsens Produktion den deutschen Sinn unmittelbar anzieht; weil ein Grundton von echt germanischer Art durch diese Schöpfungen hindurchklingt. Die Stimmung des trotzigen Eigenwillens, welcher im Kampf um das für Recht Erkannte den Widerspruch einer ganzen Welt gering achtet, im hellen Vertrauen auf die eigene Kraft und die gute Sache — diese Stimmung lebt in der Gestalt des Volksfeindes, wie sie in Kleists Michael Kohlhaas und Otto Ludwigs Erbförster lebt, wie sie in etwas gewandelter Form aus Goethes Götz und Schillers Karl Moor zu uns spricht. Eine Tragödie des Eigenwillens, gleich dem „Erbförster“, ist auch der „Volksfeind“; und weil Thomas Stockmann, der Badearzt der norwegischen Stadt, mit unbarmherziger Rücksichtslosigkeit verkünden will, was er als wahr erkannt hat, sieht er sich von der ganzen kleinen Welt seiner Heimat als ein Gegner aller, ein aufrührerischer Volksfeind bekämpft.

Als einen unpraktischen, „unbesonnenen“, unweltläufigen Mann, als einen sanguinischen Schwärmer hat Ibsen seinen Helden deutlich charakterisiert; und seltsam berührt es darum, wenn nun einige Beurteiler des Stückes, indem sie den Dichter und seine Gestalt ohne weiteres identifizieren, mit der völlig neuen Entdeckung

entrüstet angezogen kommen: Aber das ist ja ein Choleriker, dieser Stockmann! Ein unpraktischer Schwärmer, der die Welt nicht kennt und ihre realen Lebensformen!

Nun wird freilich niemand verkennen, daß die Teilnahme des Dichters den Helden und sein Pathos begleitet, und daß er auch von uns Teilnahme fordert für ihn, wenn er ihn im Kampf gegen den „verpesteten Boden der Lüge" schildert, auf welchem Stockmann das Gesellschaftsleben seiner Stadt emporwuchern sieht. Aber gerade die eigenartige Mischung von Großartigkeit und Beschränktheit in dem Helden, von Selbstlosigkeit und Selbstbewußtsein, von Eigensinn und Freiheitsinn gibt dieser Gestalt ihre Besonderheit; und wenn auch die Welt, welche sich ihm entgegen stellt, diese Bürgermeister und Journalisten und kleinstädtischen Angstseelen mit offenbarer Abneigung von dem Dichter gezeichnet werden, so ist er doch wiederum bei aller Subjektivität sachlich genug, das relative Recht auch in ihrer Anschauung aufzufassen. Hegel und die Ästhetiker aus seiner Schule haben viel von einer Tragödie der gleichen Berechtigungen gesprochen und als ein Musterbeispiel dafür Antigone und Kreon angesehen, in denen freier Herzensdrang und Staatsräson einander gegenüberstehen, zwei große, bestimmende Lebensmächte; der nämliche typische Gegensatz, in ganz modernen Daseinsformen, prägt sich in dem Badearzt und dem Bürgermeister des „Volksfeindes" aus; zwar die Sympathie des Dichters gehört jenem, nicht diesem, so gut wie die Sympathie des griechischen Tragikers der Antigone, nicht dem Kreon zufiel; aber auch hier ist eine Tragödie der gleichen Berechtigungen gegeben, und weil der Held gegen die Bedingungen dieser Welt in großartiger Einseitigkeit anstößt, geht er unter.

Geht unter? Nur an einen Wendepunkt in Stockmanns Schicksal, nicht an sein Ende führt uns der Dichter, und auch dieses Fragwürdige des Ausgangs hat Widerspruch

hervorgerufen. Das landläufige Urteil hat seinen bestimmten technischen Ausdruck für Abschlüsse von solcher Art; und wie es, nach rein stofflichen Gründen entscheidend, auf Werke im Stil der „Gespenster" die Bezeichnung „peinlich" immer von neuem anwendet, so ist hier „unbefriedigend" das lösende Wort. Die Allgemeinheit dieser Ausdrücke beweist nur, daß man mit gewissen abstrakten Anforderungen auch an das originelle Kunstwerk herantritt, anstatt erst aus ihm selber die Normen des Urteils unmittelbar abzuziehen. Es scheint mir nicht, daß die Bezeichnung „unbefriedigend" überhaupt ein künstlerisches Urteil einschließe; und lieber als jene Befriedigungen, welche die Lösungen der Gartenlaubenromane gewähren: daß der X die Y nach zehn Jahren wiederum getroffen, und daß dann der eine einen blondlockigen Knaben mit sich geführt, die andere die glückliche Gattin eines braven Seifensieders geworden — lieber ist mir selbst ein stark fragmentarischer Abschluß, der uns im nachdenklichen Zweifel über das Kommende zurückläßt. Wenn Ibsens Doktor Stockmann, von der ganzen Stadt im Stich gelassen, seiner Stellung entkleidet, als verfolgter „Volksfeind" zurückbleibt und sich doch, gerade weil er allein steht, als den stärksten Mann der Welt empfindet, so eröffnet sich uns eine Perspektive auf den Ausgang dieses Menschenlebens, weiter und größer als jeder „befriedigende" Schluß; wir sehen in der Ferne den Untergang des Mannes, aber auch den Sieg, welchen er der Idee der Wahrheit erringt, die ihn antreibt und deren Gültigkeit er noch im Sterben bezeugt. Dem Helden des historischen Trauerspiels mag es vergönnt sein, vor unseren Augen kämpfend zu fallen durch das Schwert; dem realistischen Gesellschaftsdrama dieser Tage ziemen andere künstlerische Formen; denn unser gegenwärtiges Leben bietet so schnelle Lösungen nicht, und in seinen Kämpfen geht es langsamer zum Tode als durch Pulver und Schwert.

Ibsens Dramen scheinen auch darum der lebhaftesten Teilnahme wert, weil sie zu Betrachtungen von so allgemeiner Art durch die Neuheit ihres Inhalts wie ihrer Form hinführen und eine Fülle von fruchtbaren Anregungen, literarischen, dramatischen, schauspielerischen, dem deutschen Bühnenleben zuführen können. Gelingt es, für so tiefgreifende Schöpfungen auf unserem Theater Raum zu schaffen, so wird sich auch das allgemeine Niveau, auf dem die Bühne gegenwärtig steht, wieder heben können; und selbst die Mittelmäßigkeiten, die es beherrschen, rückten in ein besseres Licht; jeder lernte sie auf ihren wahren Wert hin taxieren, aber jeder könnte sie auch als eine leichtere und billigere Ware in ihrer relativen Berechtigung gelten lassen.

Nation 12. 3. 87.

IBSENS ROSMERSHOLM

„Rosmersholm" schließt sich in Technik und Komposition der Weise der „Gespenster" nahe an; während die beiden Werke, die chronologisch zwischen diesen und jenem liegen, „Volksfeind" und „Wildente", eine lebhaft bewegte Fabel zeigen, mit zahlreichen Figuren vorwärtsstrebender Aktion, spielen sich die „Gespenster" und „Rosmersholm" zwischen ganz wenigen Menschen ab; aus der Vergangenheit steigt ein Verborgenes, Totgeglaubtes auf, und hinter dem gegenwärtig Geschehenden, nur allmählich durchschaut und erkannt, liegt, was die äußere und innere Handlung in Bewegung setzt. Für diese analytische Führung des Dramas hat Ibsen einen ganz eigenartigen, ihm allein zugehörigen Stil in sich ausgebildet, der mit Andeutungen, halben Winken und Worten, mit Retardationen und ausgreifenden Beziehungen höchst kunstvoll arbeitet; gleich die ersten Szenen scheinen uns das Geheimnis aufschließen zu wollen, immer

von neuem wird unser Sinn auf das Eine, Entscheidende hingeleitet, das sich dann doch wieder der vollen Erkenntnis entzieht; und so verbleiben wir, gespannt und seltsam gefesselt, in einem steten Helldunkel, bis sich zuletzt doch, in großen aufschlußgebenden Erzählungen, alles Verborgene entdeckt, alles Verschleierte enthüllt.

Seelendramen sind es, voll reicher innerer Bewegung, die der Dichter so vor uns entrollt; und vielleicht entspricht es dem tiefsten Wesen der modernen Zeit, wenn nur in Gedankenkämpfen, nicht in Handlungen von äußerer Belebtheit die Helden dieser Tragödien ihr Wollen offenbaren. Andere Menschen stellten einem Shakespeare sich dar, andere Probleme dem Dichter des neunzehnten Jahrhunderts; aber auch Henrik Ibsen, nach seiner Weise, greift aus nach den höchsten Wirkungen der dramatischen Kunst und, den Unterschied der Zeiten recht erfaßt, dürfen wir eine wahrhaft Shakespearesche Konzeption nennen, was in „Rosmersholm" Gestalt gewonnen hat und Bühnenleben.

An Shakespearesche Figuren, an die großartigen Bösewichter, in deren Schilderung die Kunst des Briten triumphiert, gemahnt Rebekka West, die Heldin von Ibsens Drama. Durch eine Vergangenheit von Schuld und Sünde hindurch ist sie nach Rosmersholm geschritten: eine tatfrohe, mächtige Natur, von elementaren Instinkten umgetrieben, von keinem sittlichen Zwange gehemmt in rücksichtslosen Begehrungen. Stellung, Macht, Glück will sie erringen, will genießen und herrschen; die erste Familie der ganzen Gegend, die Rosmer auf Rosmersholm sollen ihr zu Diensten sein, und nicht zufrieden gestellt von der „Regentschaft im Namen der Hausfrau", die sie bald erringt, strebt sie, von heißer Leidenschaft zu Johannes Rosmer erfaßt, dem letzten Ziele gewaltsam zu: Beate, seine gemütskranke Gattin, ängstigt sie in den Tod hinein mit arglistigen Worten und falschem Wahn, und die freigewordene Stelle an

Rosmers Seite einzunehmen ist ihr Begehr. Denn in ihr lebt etwas von der ungebändigten Kraft ihrer Vorfahren „da oben in Finnmarken", etwas von dem Glauben an ein Naturrecht, das dem Stärkeren Gewalt gibt über den Schwachen; und nicht nur weil Beate ihrem Anspruch auf Glück im Wege stand, auch weil der geliebte Mann in der Finsternis dieser Ehe verkümmerte, trieb es sie an, zu „handeln" nach ihrer Weise, und so jagte sie die unglückliche Frau in den Bach, aus der Welt.

Aber nicht bloß die Naturkraft Shakespearescher Gestalten ist Rebekka eigen; gewaltig, wie ihre Fähigkeit zu sündigen, ist auch ihre Macht zu büßen; und stärker triumphieren nicht die sittlichen Mächte in Macbeths Brust, als sie, da ihre Zeit gekommen ist, über Rebekka siegen, deren Vorsätze sie zerschellen, deren Wollen sie zertrümmern, und die im Sterben noch die Existenz der ethischen Gewalten bezeugt: an derselben Stelle, wo Beate den Tod gesucht hatte, im Mühlbach von Rosmersholm, findet nun ihr verlorenes Leben das Ziel.

Durch den eigentümlichsten Kontrast hat der Dichter gewußt, dieses Grundproblem in die Darstellung hinauszutreiben; wie mittelalterliche Vorstellung vita activa und vita contemplativa einander entgegensetzte, so stellt er die Repräsentanten zweier großen Lebensmächte, Rosmer und Rebekka, hin: die eine die Tatkraft, der andere die Reflexion, die eine der rücksichtslose Wille, der andere die ethische Besonnenheit, die in der Sittlichkeit so sicher waltet wie ein Naturtrieb. Das Kind der freien Liebe tritt entgegen dem Erben eines alten Geschlechts, dessen durch Jahrhunderte vererbte Lebensanschauung in dem letzten Abkommen noch Macht gewinnt; nicht Rosmer, Rosmersholm ist darum der Name des Dramas, und über das Geschick des Einzelnen hinweg, in den Zusammenhang der Generationen strebt der weite Blick des Dichters.

Die in dem Kampf zwischen Rebekka und Rosmersholm, zwischen leidenschaftlicher Lebenslust und strenger

Ehrenhaftigkeit siegt, ist die Empfindung verfeinerter Sittlichkeit; an der Seele des Geliebten läutert sich die Sünderin; ihr kecker, froher Wille zerbricht vor der Macht eines reineren und strengeren Fühlens: „Das Zusammenleben mit dir", so bekennt sie dem Freunde, „du, das hat meine Seele geadelt. Die Lebensanschauung der Rosmers adelt. Aber — aber — sie tötet das Glück"! Und wie in Rebekka der sittliche Gedanke siegt über ein elementares Glücksverlangen, so siegt er in Rosmer; vielmehr er erwacht von neuem mit gedoppelter Stärke in ihm, den nur die dämonische Macht Rebekkas zu freieren Anschauungen geführt hatte; und der nun erkennen muß, wie ihn Schuld gegen Beate, Gedankenschuld nur und doch tief empfundene, bedrückt; der Gattin hätte all sein Empfinden gehören sollen, und doch zog es ihn unbewußt, wider Willen zu Rebekka; ihr strebten seine Gedanken zu, sie nur suchte er, mit ihr zu reden, „von all den neuen Dingen". Als er aber inne wird, daß nur die Empfindung seiner neu erwachten Neigung Beate in den Tod trieb, daß sie ging, einer anderen, inniger geliebten den Platz zu räumen, da ist all seine Lebenskraft gebrochen; und wenn es auch in ihm aufflackern will von neuem Mut, wenn er auch strebt, die Leiche von seinem Rücken abzuschütteln — zuletzt muß auch er, mit Rebekka vereint, sein Vergehen im Mühlbach sühnen; denn auch sein Glück wird getötet durch die Lebensanschauung der Rosmer, durch die Schuld der Vergangenheit. Ein symbolischer Sinn scheint neben dem realen in diesen Vorgängen, diesen Reden zu walten: es ist der Gedankenkern der „Gespenster", der sich einen neuen Körper gesucht hat in „Rosmersholm".

Nur wenig käme man einer Konzeption wie dieser Ibsenschen nahe, wollte man sie mit dem Schlagwort des „Realismus" kennzeichnen. Nicht nur daß das Temperament des Dichters, diese ethische Strenge seiner Empfindung das ganze beherrscht — auch die Gestalt

seiner Heldin wächst, so entschieden sie in der Wahrheit des Lebens gegründet ist, über das Maß der bloß realistischen Kunst hinaus: sie ist überlebensgroß. Und wenn einerseits die Strömungen der modernen Gedankenwelt, die werdenden Anschauungen neuer Lebenserkenntnis den Dichter und seine Gestalten lebhaft fortreißen, so bezeugt er doch auf der anderen sein Heimatrecht in dem alten, ewigen Reiche der Poesie: ein freierer Schwung, bei aller Natürlichkeit der Rede und Gegenrede, durchzieht die Sprache; dichterischer Glanz und Weihe ruhen auf den Szenen des nächtigen Schlusses; und eine Welt des Überirdischen scheint von allen Seiten in die reale eingreifen zu wollen.

Auch hier sind diejenigen, deren Beruf es scheint, ästhetische Begriffsverwirrung zu stiften, mit einem Schlagwort eilig bei der Hand gewesen; von Schicksalstragödie reden sie, wie der Blinde von der Farbe. Nur Unkenntnis und Oberflächlichkeit vermag gegenüber solchem Werke die „Ahnfrau" aus ihrer Klause zu bemühen; weder von spukenden Geistern noch von fallenden Messern und Houwaldschen „Bildern" ist hier die Rede. Nur aus der Seele der Menschen heraus kommt das Gedenken an die Tote: in der Gestalt phantastischen Aberglaubens bei den Ungebildeten, als ein tief sittlicher Rückschlag bei den Hauptgestalten. Für die Vorstellung dieser hängt man in Rosmersholm lange an seinen Toten: für die Vorstellung jener sind es die Toten, die an Rosmersholm hängen und als jagende weiße Rosse an die alte Stätte ihres Lebens zurückkehren. Das letzte Wort des Stückes, in seiner knappen Fügung, begreift beide diese Anschauungen in einem; denn wenn Frau Helseth, die Haushälterin, spricht: „Die selige Frau hat sie geholt", so empfindet sie das Walten einer spukhaften Macht, wo wir im Sinne des Dichters nur die von innen kommende sittliche Vergeltung erkennen. Auch in den Namen seines Helden hat der Dichter märchenhafte Vorstellungen noch

hineingeheimnißt: im mittelalterlichen Liede ist Rosmer der Meermann, der die Menschenkinder in die Tiefe lockt; Rebekka aber wird „reizendes Meerweib" genannt und vergleicht sich selber dem „Meertroll". Allein den Boden des Realen verläßt auch an solchen Stellen das Drama nicht; sie sind nur wie eine geheimnisvolle Melodie, die die Dichtung von ferne, leise, leise begleitet.

Ein Werk von so tiefem Gehalt gibt der Darstellung schwere, doch schöne Aufgaben: wie viel schauspielerische Anregung, welchen reichen Gewinn für alle müßte es bieten, wenn die ersten deutschen Künstler ihre Kraft an ihm erproben dürften. Die Darsteller des Residenztheaters haben mit Hingebung alle, wenn auch nicht mit gleichem Gelingen, des Dichters Intentionen zu erfassen gestrebt: leider blieben Frau Wank (als Frau Helseth) und Herr Würzburg (in der Episode des genialischen Ulrik Brendel) in arger theatralischer Konvention stecken, wo Natur und Wahrheit oberstes Erfordernis ist; und der Darsteller des Brendel drückte obendrein diese glänzende Gestalt in eine tiefere, kümmerlichere Sphäre, als der Absicht des Dichters gemäß ist. Fein, diskret und mit eindringendem Verständnis gibt Herr Bornemann die zweite Episode des Stückes, den vorsichtigen Agitator Mortensgaard; seine klare Auffassung läßt voll erkennen, mit welcher Lessingschen Kunst in dieser Dichtung das Episodische in den Gang der Handlung entscheidend eingreift. Herr Reicher hat für den Rosmer vielleicht nicht genug Passivität und Weichheit, seine Natur neigt zu dem Männlichen, Festen; aber auch er hat die Intentionen der Dichtung fein erfaßt und gestaltet. Das Durchbrechen des Predigerhaften in Rosmer, seine Abhängigkeit von Rebekkas Willen spricht er in Wort und Gebärde frei und natürlich aus. Frau Frohn in der Rolle der Rebekka stand am ersten Abend nicht auf der Höhe der Aufgabe, in den Wiederholungen (ich sah die sechste) hat sie ganz außerordentlich gewonnen und stellt nun die fesselndste

Leistung hin: das Dämonische, das auf der Gestalt ruht, den ahnungsvollen Hintergrund dieser Schicksale und Taten deutet sie mit einem Blick, einer Geste bewunderungswürdig an; und wenn sie endlich beginnt zu erzählen, zu beichten, nimmt ihr sympathisches, vibrierendes Organ die Hörer völlig gefangen. Über dem Ganzen hat leitend und richtend Direktor Annos Inszenesetzung gewaltet: ihm gebührt der aufrichtigste Dank, daß er nun zum zweiten Mal ein Werk dieses Dichters auf die Bühne gestellt hat, dessen überragende Größe nur die ohnmächtige Furcht armseliger Konkurrenten bespötteln mag.

Nation 14. 5. 87.

ANZENGRUBERS GWISSENSWURM

Die eben ablaufende Theatersaison hat neben manchem Fehlschlag der Produktion (vielleicht auch wegen manchen Fehlschlags) das Gute gehabt, daß sie zwei hervorragenden lebenden Dramatikern wieder zum Wort verholfen hat, nach langer Vernachlässigung: Ibsen und Anzengruber. Der laute Widerhall, den diese Darstellungen, die der Ibsenschen Stücke zumal, in weiten Kreisen geweckt haben, hat auf das deutlichste offenbart, daß das Theater trotz allem, was an ihm nagt und zerstörend arbeitet, noch immer in unserem Leben eine geistige Macht ersten Ranges ist. Es hat sich gezeigt, daß die Bühne noch nicht den Machern rettungslos verfallen ist; und daß man mit echten Poeten vom Schlage der Anzengruber und Ibsen wohl den Kampf aufnehmen kann. Wo ein Wille ist, ist ein Weg, sagt das Sprichwort; und hier liegt der Weg klar vor Augen, auf dem die moderne Bühne wieder werden kann, was ihr einzig Bedeutung gibt: Spiegel und Chronik des Zeitalters.

Solche Betrachtung darf sich an die Darstellung des „Gwissenswurms“ knüpfen, wie leise auch Anzengruber

hier an die höchsten Aufgaben der Kunst gerührt hat. Er hat eine „Bauernkomödie" schreiben wollen, nichts darüber; und wenn uns in den „Kreuzelschreibern" die Tiefe der Konzeption, im „Meineidbauer" die Kühnheit und Kraft der Dichtung gewinnt, so triumphiert hier nur die Lustigkeit eines großen Humoristen und die Beweglichkeit eines klugen Bühnenkenners, der auch die leichteren Posseneffekte nicht verschmäht und seine Intrige mit sorgloser Durchsichtigkeit knüpft und auflöst. Aber doch ist es zuletzt das nämliche, was diesem Werke und was jenen ihren entscheidenden Wert verleiht: die Wahrheit der Schilderung. Von dem ewigen Übel der bloßen Konvention, welche auf deutschen Bühnen so viel Unheil anrichtet und in einer eingebildeten Welt unmögliche Geschöpfe durcheinandertreibt, ist der Dichter des „Gwissenswurms" völlig befreit: Menschen schildert er, von Fleisch und Blut, verschieden an Tugenden und Narrheiten, an Lastern und Kräften, jeder eine Gestalt für sich, jeder fähig auf eigenen Füßen durch die Welt zu laufen.

Zwei große Gattungen kann man in Anzengrubers Stücken unterscheiden: die Dorf- und die Stadtdramen. Haben diese Wien zum Mittelpunkt und schildern sie meist in dunkeln Farben die Zustände der unteren Stände in der österreichischen Hauptstadt, so sehen jene ohne Schönfärberei die Bauernwelt gern heiterer an, und das bestimmende Moment, von welchem aus die Schilderung einsetzt, ist jene große Macht des österreichischen Dorfes: der Katholizismus. Gegen die verrottende, versumpfende Wirkung des bloßen Formelglaubens wird von verschiedenen Seiten der Kampf aufgenommen, und ihm gegenübergestellt die heitere Macht einer natürlichen Lebensanschauung, welche in den volleren Naturen dieser Menschheit regiert und lacht, singt und klingt. Auch der „Gwissenswurm" reiht hier sich ein; und köstlicher hat Anzengruber selten die in die Irre gehende, hanebüchene

Gläubigkeit seiner Bauern dargestellt als in den Gestalten des armen Sünders Grillhofer und seines Schwagers Dusterer. So nahe auch die Gefahr lag, hier in die Karikatur zu geraten — der Dichter hat sie mit bewunderungswürdiger Sicherheit umschifft.

Die Aufführung des Deutschen Theaters verdient allen Dank, auch wo sie den Intentionen des Dichters nicht ganz entsprechen konnte. Anzengruber hat das Stück für das Theater an der Wien geschrieben, das heißt, er hat die Gesangsstrophen als einen integrierenden Teil des Werkes gleich mit erfunden; das Deutsche Theater mußte diese leider fortlassen, und was es an einigen Stellen zum Ersatz wählte, Zithernklang hinter der Szene und gefühlvolles Abendglühen, das gibt den frischen Liebesszenen einen Anschein von theatralischer Schablone, der ihnen ursprünglich fern ist. Die interessanteste Gestalt des Stückes, den Dusterer, hat Herr Friedmann nicht ganz auf die Höhe der Dichtung gehoben, aber sie als gewandter Darsteller sehr wirksam und charakteristisch wiedergegeben; die Eindringlichkeit seiner Standreden, dieses langgezogene: „Grillhofer! Grillhofer!“ vergißt sich nicht leicht. Herr Pohl hat als Grillhofer den lautesten und verdientesten Beifall erhalten; zwischen der Bußhaftigkeit und der aufzuckenden Lebenslust des Mannes vermittelt er fein und findet besonders für die Freude des Vaters an seinem Kinde ergreifende Töne. Als er an entscheidender Stelle den aufklärenden Brief der alten Horlacherin zweimal hintereinander zu lesen hat, kam selbst bei offener Szene der unmittelbarste Beifall. Auch das jüngste Mitglied der Bühne, Frl. Hausner, hat als Horlacherlies reichlichen Applaus erhalten; ihr sind Sicherheit des Auftretens, Routine und gute Einfälle nicht abzusprechen, aber der Ursprünglichkeit dieser Gestalt war das kleine Fräulein in keinem Sinne gewachsen, und an Stelle derber Natur trat die Konvention des Soubrettentums.

Nation 4. 5. 87.

ZOLAS THERESE RAQUIN

Das Aufsehen, welches die Darstellung von Emil Zolas Drama „Renée" in Paris gemacht hat, hat den Regisseur des Münchner Hoftheaters, Herrn J. Savits, veranlaßt, ein älteres Stück des großen französischen Naturalisten für die deutsche Bühne zu bearbeiten, seine „Therese Raquin", welche in Paris 1873 in Szene ging. Die Gesellschaft des Direktor Kurz vom Ostendtheater, welche in dem augenblicklichen Chassez-croissez der Berliner Theater auf der Operettenbühne des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters Vorstellungen gibt, hat dieses Werk, zu dem der genius loci bedenklich den Kopf geschüttelt haben mag, nun zur Aufführung gebracht und damit eine aus Beifall und Ablehnung gemischte Aufnahme gefunden. Die Vorstellung an sich ist sehr ungleichmäßig, gute und schlechte Momente wechseln, und der auf Natur und eigenartige Charakteristik gerichteten Anforderung des Dichters sind die Schauspieler nur teilweise gewachsen; dennoch verdient das Unternehmen des Herrn Kurz lebhaften Dank; es machte uns mit einem der merkwürdigsten neueren Dramen bekannt, welches der gerade in diesem Theaterjahr eifrig geführten Debatte über Recht und Grenzen des modernen Realismus neuen Stoff zutragen kann.

Gleich den anderen Dramen Zolas ist auch das gegenwärtige aus einem Roman des Dichters genommen, und dieser epische Ursprung der Fabel kommt ihr nicht zugute. Während der Autor die absolute Wahrheit seiner Vorgänge, das, was die Franzosen la verité vraie nennen, der konventionellen Anschauung entgegenzusetzen wünscht, welche im Drama der Scribeschen Schule noch vorherrscht, kommt auch er, insofern es sich um die Technik seines Stückes handelt, über die konventionellen Freiheiten der Theatermache nicht hinaus; er läßt, um eine Exposition zu gewinnen, die handelnden Personen über ihre „Vor-

geschichte" sich frei und klar und ausführlich aussprechen, er macht, um das Auf- und Abgehen seiner Menschen sich zu erleichtern, einen unbeschränkten Gebrauch von der Klingel im Laden der Madame Raquin, welche die Überflüssigen stets im rechten Moment abruft; und er hält, was schwerer wiegt, auch in dem Ton und Stil des ganzen die angestrebte und oft glänzend erreichte Natürlichkeit nicht fest, sondern fällt, sei es der Bühnenwirkung zu Liebe oder nur aus Mangel an dichterischer Selbstbeherrschung, in die hergebrachte, volltönende Sprache der schlechten Tragödien zurück. Man hat Zolas Bestrebungen und seine „Therese Raquin" mit Ibsen und dessen „Rosmersholm" verglichen, und eine Ähnlichkeit nicht nur des Stoffes, sondern auch der poetischen Ziele ist in der Tat nicht abzuweisen; aber als geschlossenes Kunstwerk steht Ibsens Dichtung hoch über der Zolaschen: jener ist ein fertiger Dramatiker, der alle Mittel seiner Kunst frei beherrscht, dieser ist als Bühnenschriftsteller noch ganz im Werden, und man mag zweifeln, ob er in so vorgerückten Jahren noch zur Meisterschaft auf dem ihm nicht von Anfang an zugehörigen Gebiet vordringen wird.

Allein die Lücken im Bau des Stückes und die schweren Mängel, welche hieraus entspringen (sie machen sich zumeist in der ersten Hälfte des Abends geltend), töten nicht seine Vorzüge, nicht die Kraft und Originalität seiner entscheidenden Szenen, noch die strenge, starke und wahre Wirkung, welche zuletzt doch trotz manchen sehr entbehrlichen Übertreibungen zurückbleibt. Die Ähnlichkeit der „Therese Raquin" mit „Rosmersholm", im Stoff wie in der ethischen Grundidee, liegt deutlich zutage: in beiden Stücken handelt es sich um einen Mord aus Liebe, in beiden verscheucht das Gespenst der Vergangenheit das Glück, auf das die Täter hofften, und mit dem eigenen Tode büßen sie ihre Schuld. Nicht durch ein Äußeres kommt die Vergeltung, weder durch Geister-

erscheinungen im Stile Banquos noch durch den modernen Apparat des Gerichts, sondern völlig aus dem Innern des Menschen schlägt sie empor, aus einem unabweislichen, unbezwinglichen Gewissenstrieb. Als Therese Raquin den Gedanken, welchen ihr Liebhaber Laurent ihr eingeflüstert: den eigenen Gatten zu töten, aufnimmt, hilft sie sich über das Fürchterliche mit den Worten fort: „Was niemand weiß, existiert nicht"; aber sie erfährt zu spät, Laurent mit ihr, daß vor ihrem Innern dies Wort keine Geltung hat, daß für sie, gerade für sie existiert, was sie ewig vergessen möchte, und diese Erkenntnis allein ist es, welche die Liebenden in der Hochzeitsnacht nicht zu einander kommen läßt, welche ihre Neigung verbittert und in Haß verkehrt und sie zuletzt in den Tod treibt, das Geschehene zu sühnen.

Nicht alle Szenen in dieser Entwicklung sind mit der gleichen Kraft und Eigenart ausgestaltet; in der Schilderung der Brautnacht, des Gegensatzes zwischen dem erhofften Glück der stillen Liebesstunde und den trennenden Mächten, die hinter die Liebenden treten, beschreitet Zola einen Weg, den auch Sardou in „Dora" oder „Daniel Rochat" gewandelt ist (wie denn die ganze Sphäre des Dramas mit seinem Ehebruch und dem geschlechtlichen Moment als dem entscheidenden völlig innerhalb der französischen Anschauung steht); und das übel motivierte Eintreten der Mutter des Gemordeten in die Handlung, welches doch keine Entscheidung bringt, die Paralyse, welche sie befällt und aus der sie unter krampfartigen Bemühungen aufzuwachen strebt, bringen ein ebenso häßliches wie in der Ökonomie des Dramas gänzlich überflüssiges Element in das Stück hinein. Aber doch, wieviel unmittelbares Leben, scharf beobachtet und mit bewunderungswürdiger Konsequenz gestaltet, tritt uns aus diesem Drama entgegen! Die Charaktere der Hauptpersonen, der heftigen, wilden Therese, des Nichtstuers und Feinschmeckers Laurent, des armen Schwächlings

Camille, der zu nichts auf der Welt taugt, auch nicht zur Ehe, heben sich mit völliger Bestimmtheit von einander ab; die Welt beschränkten Kleinlebens, in der man Donnerstags Domino spielt, Sonntags eine Kahnpartie macht, und das Leben einem Uhrwerk gleich regelmäßig verläuft, tritt in einer frappanten Fülle kleiner Züge vor uns hin und gibt den rechten Hintergrund her zu der wilden Tat, die mitten aus der Ruhe dieser Philisterei heraus aufsteigt; überall blicken wir über das momentane Geschehnis hinaus auf die tieferen, bewegenden Ursachen der Handlung, in Schuld und Sühne, hin, und ein Menschenkenner, dessen Unerschrockenheit so groß ist wie seine künstlerische Anschauung, spricht auf diesem eng begrenzten Boden, in dieser scheinbar so anstößigen „Mordgeschichte" echte psychologische Wahrheiten aus.

Selbstverständlich hat es auch diesmal an Beurteilern nicht gefehlt, welche nicht nur durch ihre groben Worte, sondern auch durch ihre groben Mißverständnisse dem Dichter zunahetraten. Weil der Mörder in nächtiger Stunde in dem Bilde, das er selbst von dem Toten gemalt hat, dessen Gespenst zu erblicken glaubt, erhält Zola von einem besonders scharfen Herrn den Vorwurf, romantischen Geisterspuk, den er doch seiner naturalistischen Theorie nach durchaus verpönen müsse, in das Drama einzuführen; der verehrte Kritiker weiß also die einfache Unterscheidung nicht zu finden zwischen dem, was Laurent, und dem, was Zola dichterisch glaubt, zwischen einem Gespenst, das nur in der Vorstellung des abergläubischen Mörders lebt, und einem, das der Dichter leibhaftig umlaufen läßt. Gegenüber jedem eigenartigen Bühnenwerk von neuem offenbart sich der beschämend niedrige Stand unserer öffentlichen Kritik: natürlich meine ich hier „Kritik" als eine Gesamtheit aller Schreibenden genommen, als eine mechanische Addition, bei welcher man die Stimmen zählt und nicht wägt.

Nation 18. 6. 87.

Ein Lustspielmotiv ist es, das der Dichter aufgreift, ein Requisit der Komödie im alten, aber nicht im guten Sinne. Wir haben sie oft gesehen, bei Benedix und seinen Leuten, und wir werden sie oft noch sehen, die reiche, stolze Erbin, die durch die Dornenhecke einer bösen Testamentsklausel von der werbenden Welt abgeschieden wird, bis daß ein mutiger Mann in Stulpenstiefeln die verzauberte Prinzessin dennoch erlöst. Gleichviel, ob ein solches Stück die „Relegierten Studenten" oder „Goldfische" heißt, immer sind wir in dieselbe enge deutsche Welt geführt, zu der kein Hauch modernen Daseins dringt, in die Welt der Bühne und des Romans, die sich vor dem Leben und der Zeit scheu verschließt. Auch Friedrich Spielhagen, der Dichter, der in der Schilderung der gegenwärtigen Welt vor vielen glänzend besteht, hat, da er sich in dieses Ifflandsche Revier begab, seine besten Fähigkeiten zurückgelassen; seine geistreiche Beobachtungsgabe, sein nervös-moderner Sinn erlahmten, und so ist diese „Philosophin" nichts anderes geworden als die anderen, von Schopenhauer völlig befreiten Damen alle: auch sie, so erkennen wir beim ersten Blick, wird ihren bürgerlichen Oberverwalter heiraten, und „der Wille zum Leben" in ihr wird stark genug sein, den Kampf mit allen Hindernissen zu bestehen.

Um so mehr, als diese Hindernisse nicht durch sich, nur durch die Darstellung des Dichters existieren. Daß Friederike v. Heideck und Hubert Römer ein Paar werden, wird, da sie sich lieben, weder der Widerspruch einer „Gesellschaft" hindern, die für beide nichts bedeutet, noch eine bloße Testamentsklausel, die vor dem Recht der Lebenden zerfallen muß; und so sehen wir denn den Dichter durch drei Akte vergeblich sich mühen, die ernsten Hemmungen uns zu entwickeln, welche die beiden voneinander halten. Die ernsten — hier zumeist liegt der

Fehler des Stückes. Handelt es sich um ein leichtes Spiel, wie in jenen beliebten Niedlichkeiten der modernen Lustspielszenen oder wie, um höher zu greifen, in dem humoristischen Streite zwischen Conrad Bolz und Adelheid Runeck, so würden Inhalt und Form sich genauer decken, und der kleinen Fabel entspräche eine Durchführung im kleinen Stil. Aber Spielhagens Geist ist zu ernst, zu schwer, um hier stehen zu bleiben; es treibt ihn zur Darstellung leidenschaftlicher Seelenkämpfe, pathetischer Liebeswirren, und so muß er in einer Konkurrenz mit Freytag oder auch nur mit Schönthan bald in Nachteil geraten. Nur auf seinem eigenen Gebiete wird er seine eigentümlichsten Vorzüge entfalten; denn gerade daß er zu Konzessionen an den Theatergeschmack sich glaubte herbeilassen zu müssen, daß er vergaß, wie für die Bühne das Beste, was ein Dichter zu bieten hat, eben gut genug ist, gerade das hat ihm im Künstlerischen Schaden gebracht.

Aber der Zwang, den Spielhagen sich selber angetan, hat doch seinen Nutzen getragen: er hat ihn mit dem Theater und dem Theaterpublikum wieder in Berührung gebracht. Wie schwer es selbst dem hervorragenden deutschen Dichter gegenwärtig wird, auf die Szene zu gelangen, hat er an sich erfahren: dasselbe Deutsche Theater, welches heute „Die Philosophin" in einer (übrigens mäßigen) Aufführung dargeboten hat, verweigerte die Darstellung von Spielhagens weit eigenartigerem, interessanterem Drama „Gerettet", und auf einer vorstädtischen Bühne, unzulänglich gespielt, mußte es untergehen. Begreiflich genug, daß der Dichter nach solchen Erfahrungen, um nur erst wieder Fuß zu fassen auf dem Theater, lieber den gebahnten, alten Pfaden nachging, als die eigenen sich kühn zu suchen. Das Resultat ist kein glückliches gewesen, aber einen Autor von dem Range Spielhagens trifft selbst ein Mißerfolg, der die vom Tage lebenden Macher zu Boden schlägt, nur flüchtig: er läßt

ihn lächelnd über sich ergehen und bleibt, der er ist, der hervorragende Poet, der sich in dem literarischen Streben dieser Tage seinen fest umgrenzten Platz gegründet hat.

Nation 19. 11. 87.

GÖTZ IM DEUTSCHEN THEATER

Jede neue Aufführung von Goethes keckem, dramatischem Erstling, wenn sie mit Ernst und selbständigem Eifer an ihre Aufgabe herantritt, sieht sich vor das Bemühen gestellt, den Bedingungen des Theaters ein Werk anzupassen, das in trotziger Regellosigkeit alle Bühnenwirkung im Ursprung mißachtete. Recht im Gegensatz zu allen neueren Traditionen der Szene, in einer blinden und irregeleiteten Shakespearenachahmung, die mit Haut und Haar ihr Vorbild nach Deutschland verpflanzen wollte, war das Schauspiel einst entstanden, das an der Schwelle jener brausenden Werdezeit steht, die wir die Sturm- und Drangperiode benennen; und Goethe selbst hat in seiner zu wenig gekannten, jugendfrischen Rede „Zum Shakespearetag" die treibenden Motive seiner theoretischen und praktischen Kunstanschauung, die völlige Abkehr von den alten Meistern, den Franzosen, und die unbegrenzte Bewunderung für Shakespeare ausgesprochen. Und aus diesem Empfinden heraus hat er seinen Götz geschaffen, mit der trotzigen Verletzung aller Regeln und französischen „Einheiten"; nicht nur das Gesetz der Einheit des Orts und der Zeit, welches auch wir heute nicht mehr anerkennen, hat er beiseite geworfen, auch an der Einheit der Handlung glaubte er rütteln zu dürfen.

Und hier ist der Punkt, wo eine Umgestaltung des Schauspiels, wie sie Goethe mehrfach angestrebt hat, zumeist hätte ansetzen müssen. Den bunten Szenenwechsel zu vereinfachen, dazu brauchte es nur die entschlossene Hand eines Bühnenkundigen; aber einzig in

der Macht des Dichters hätte es gelegen, in einer glücklichen Stunde die tiefer liegenden Schäden im Organismus des Werkes zu mildern. Aus Shakespeares sogenannten „Historien" hatte der junge Goethe die Vorstellung einst gewonnen, daß nur eine einzige Einheit dem Drama nötig sei: die Einheit der Charaktere. Aber daß die Handlung „nicht, wie Einige meinen, dadurch einheitlich wird, daß sie um Einen geht", hatte schon Aristoteles ausgesprochen, und die Weisheit dieses ersten, nicht nach theoretischen Allgemeinheiten, sondern erfahrungsmäßig aus einer genialen Anschauung der Kunst urteilenden Ästhetikers hat sich bewährt bis an diesen Tag. Die Einheit der Handlung, die Einheit des Interesses ist ein Gesetz der dramatischen Wirkung geblieben, wie sehr auch die Stürmer und Dränger über die Theorie des Aristoteles als des „großen Kunstrichters mit einem Barte" gespottet haben; und wer sie verletzte, hatte den Schaden zu tragen.

Nun hat freilich Goethe nach einem entscheidenden Wandel in seiner ästhetischen Anschauung an dieser Erkenntnis teilgenommen; und während er früher mit Herder und Lenz gemeint hatte, daß im Drama nicht die Begebenheit, sondern der Schöpfer der Begebenheit: die Person das Entscheidende sei, hat er später die Bedeutung einer geschlossenen Fabel im Sinne der griechischen und französischen Kunst voll empfunden. Allein als er an die Arbeit ging, seinen „Götz" für das Theater zu gewinnen, als er in einem, wie er sagt, „penelopeischen" Bemühen das Geschaffene vielfach wieder „aufdröselte", da verzichtete er auf so grundlegende Neuerungen, wie sie seiner fortgeschrittenen Bühnenerkenntnis gemäß gewesen wären, durchaus — wenn er gleich deutlich nunmehr erkannte, wie sein Werk in zwei Stücken auseinander zu springen drohe: und er selbst machte 1809 das Experiment, dem Publikum an zwei Abenden das „Ritter-Schauspiel Adalbert von Weislingen" in vier Aufzügen und das „Ritter-Schauspiel Götz von Berlichingen"

in fünf Aufzügen vorzuführen. Immer neue Anläufe, die bis ins Jahr 1830 fortlaufen, nimmt dann der Dichter, den spröden Stoff zu meistern; und das beständige Ändern zeigt am besten, wie wenig ihn selbst die gewonnenen Resultate befriedigten.

Mancherlei dramaturgische Probleme feinerer Art bietet unter solchen Umständen der „Götz" dar. Da Goethe mit seiner Bearbeitung eine definitive Lösung nicht gefunden hat, wäre ein neuer Versuch sehr wohl zu wagen; die Freiheiten, welche der Dichter selbst sich genommen hatte, indem er sein Stück „decomponirte und recomponirte", wären einem Fremden allerdings versagt; aber seine Aufgabe müßte vor Allem sein, die geschlossene Bühnenform der späteren Fassungen zu vereinigen mit dem frischen Ton des alten, echten Götz; denn näher steht uns dieser in seiner realistischen Kraft und Fülle, als die stilisierenden Zutaten der Umarbeitung, mit denen der alternde Dichter die Ursprünglichkeit seiner Konzeption arg entstellt hat. Die kurzen, verhallenden und abbrechenden Szenen, die auf der Bühne kein Recht haben, die bloß charakterisierenden, aber nicht nach vorwärts führenden Situationsskizzen und Momentbilder wird man natürlich nicht erhalten können; aber dieser unberührte Zauber einer aus den Tiefen der Dichterseele, ein erstes Mal, hervorbrechenden, stürmenden und drängenden künstlerischen Offenbarung — wie freudig würde man ihren Nachhall auf der Szene vernehmen.

Die Aufführung des Deutschen Theaters, wie viel dankenswertes sie auch gab, hat zur Lösung solcher Aufgaben nicht beigetragen. Der Text, welchen man zu Grunde legte, war lediglich die Goethische Bühnenbearbeitung, mit einer von Dingelstedt getroffenen effektvollen Änderung in der letzten Szene der Adelheid. (Fräulein Pospischill spielte sie, nach dem Muster der Frau Wolter, mit stärkster Wirkung.) Die Szenen voll Kampf und Getümmel, Harnischgeklapper und Pferdegerassel,

gelangen vollauf; aber der Reiz einer intimeren Stimmung wollte sich nur selten (wie in dem reizenden Auftritt zwischen Fräulein Geßner als Maria und dem klugen Theaterkinde) einstellen; eher eines der Ritterdramen aus zweiter Hand als das unvergleichliche Urbild mit seiner erdfrischen Poesie und den gewaltigen historischen Gegensätzen des endenwollenden Mittelalters glaubte man zu sehen. Und die Gestalt des Götz, in das Gedränge der breiten Handlung ohnedies nicht herrschend hineingestellt, verlor in der Darstellung des eifrigen und stimmbegabten Herrn Pittschau das Übergewicht vollends.

Erfreulich bleibt es bei alledem, wie die ersten Bühnen der Hauptstadt um die Neugestaltung des klassischen Repertoirs im Wettbewerb mit Eifer bemüht sind, wie sie, bei manchem Verfehlten im einzelnen und einem nicht immer hoch genug gesteckten Wollen, doch den neueren Anforderungen an eine wohlabgewogene und abgerundete Inszenierung entgegenzukommen streben; und die freudige Teilnahme des Publikums beweist, daß richtige Wege hier eingeschlagen werden, die vorbildlichen Werke der dramatischen Poesie auf unsern Bühnen lebendig zu erhalten.

Nation 17. 12. 87.

OTTO LUDWIGS MAKKABÄER

I

Das Repertoir der deutschen Bühnen wird von dem klassischen Drama, Shakespeare und Schiller auf der einen Seite, von der leichten Tagesware, Moser und Blumenthal auf der anderen so beherrschend bestimmt, daß es immer erfreulich ist, einem Werk auf dem Theater zu begegnen, welches die Entwicklung eines modernen dramatischen Stiles, bei aller Ehrerbietung vor den ewigen Bildern der Tragödie, auf eigenen Wegen versucht; und

doppelt erfreulich wirkt es, wenn eine Dichtung von so selbständiger Prägung auch durch unmittelbare Bühnenwirkung beweist, daß es einen alleinseligmachenden tragischen Stil, wie ihn die Männer der Schablone predigen, nicht gibt. Otto Ludwigs fünfaktiges Trauerspiel „Die Makkabäer" hat solche Wirkung ausgeübt; die Zuhörer haben den Höhepunkten des Dramas den wärmsten Beifall gespendet, und auch an den bedrohten Stellen der Dichtung hat sich ihr Interesse behauptet.

Nation 4. 2. 88.

II

Unter den Nachfolgern Heinrich v. Kleists wird man Otto Ludwig immer einen hervorragenden Rang einräumen. Er tritt nicht mit der reichlichen Produktionsgabe seines Rivalen Friedrich Hebbel auf, und seiner zögernden, durch Krankheit und durch peinliche innere Hemmungen vielfach aufgehaltenen Entwicklung sind nur zwei große Dramen geglückt: der „Erbförster" und die „Makkabäer". Infolge einer eigentümlichen Gebundenheit seiner Phantasie sah er ganz deutlich stets nur einzelne große Höhepunkte seiner Dichtungen vor sich; aber den Weg zwischen diesen Höhepunkten zu finden, den einheitlichen Bau zu errichten und die gerade Führung zu gewinnen, welche das Bühnenwerk fordert, daran scheiterte oft das Mühen des Dichters, und in immer neuen Anläufen, in sich bedrängenden Plänen, Skizzen, Entwürfen suchte er ein reiches inneres Phantasieleben poetisch auszusprechen. Auch die „Makkabäer" sind ihm nicht im ersten Anlauf geglückt; drei, vier Bearbeitungen des nämlichen Stoffes hat der Dichter versucht, und wenn der Anschein nicht täuscht, so hat er seinen Judas Makkabäus ursprünglich in einer ganz anderen Gestalt geschaut: als Armin. In den „Nachlaßschriften" Otto Ludwigs findet man den Plan von diesem „Armin" oder vielmehr die Pläne: denn

auch hier hat der Dichter nicht von kurzer Hand die ihm genugtuende Fassung seines Phantasiebildes gefunden. Im bewußten Wetteifer mit Heinrich v. Kleist, dessen Schule Otto Ludwig den Zug auf den Realismus und auf die psychologisch verfeinernde Charakteristik verdankt, wollte er den Helden der Hermannschlacht in voller Breite des Lebens darstellen und mit dem Tode des Befreiers der Deutschen sein Werk beschließen. Undank sollte Hermann belohnen, und dem Armin sollte ein neidischer, leidenschaftlich gegen den ersten Mann der Nation eingenommener Verwandter, Inguiomar, entgegentreten. Diesen nämlichen Gegensatz hat Ludwig dann in die Makkabäer übertragen, denen er, als „menschlich ergreifender", den Vorzug vor dem „Armin" gab; und er hat daraus den Kontrast gewonnen zwischen den feindlichen Brüdern Judah und Eleazar.

Wie ein anderer Arminius tritt Judah vor uns, von hartem Wort und weichem Sinn, tatlos scheinbar und den öffentlichen Dingen halb abgekehrt, halb mit höhnischer Gebärde sie verspottend. Die um ihn herum verstehen ihn nicht: „Er ist scharf wie Bergesluft" sagen sie von ihm, „'s ist Jugend, von sich selber überfüllt, und Kraft, die mit sich selbst nicht weiß, wohin". Gleich Kleists Armin ist er ein Feind der halben, der verfrühten Tat, und frohlockend fast begrüßt er die Kunde von neuen Greueln, welche der feindliche Syrier über das Volk der Juden gebracht: „Er hat — o gut! er hat dem Volke endlich ans Herz gegriffen"! Ihm gegenüber steht Eleazar, der kluge Liebling der Frauen, der ehrgeizige, schwache Jüngling, dem die Festigkeit des Willens fehlt, die Stete des einen, ewig einen Gedankens, der über des Judah Leben beherrschend waltet: der Günstling der Mutter ist es, Leas aus Davids Stamm, deren schwindelnder Ehrgeiz den Königshut bei ihrem Geschlecht wiederum erblicken will, und die den Geist ihrer Kinder mit Bildern der Größe erfüllt von früh auf.

Deutlich stellt der Dichter diese drei Gestalten in ihrem charakteristischen Wesen und Sein vor uns hin, und mit vielen realistischen Zügen, mit halb zufälligem, lebengebendem Detail schmückt er sie aus. Gleich der Anfang läßt einen stimmunggebenden Akkord sicher erklingen: von der Herrlichkeit Israels in alten Zeiten, von der Größe der Großen erzählt die Mutter leuchtenden Auges den begierig aufhorchenden Kindern. Auf das Charakteristische ist Otto Ludwig mit aller Kraft gerichtet, er, der einst aus der Schule des Felix Mendelssohn entlief, das Studium der Musik hinwarf und sich dem Drama aus vollerem innerem Drange zuwendete mit diesen Worten: „Auf das Drama habe ich große Hoffnung gesetzt; von allen Seiten beginnt man es zu fördern und in seine alten Rechte einzusetzen. Mir genügt das Vage der Musik nicht mehr, Gestalten muß ich haben."

Und Gestalten hatte er; ohne die Bedingungen der Szene jemals gleich den Grabbe und Genossen zu mißachten, stellt er seine Figuren mit deutlichen Strichen, ohne Überfeinerung und Hebbelsche Dialektik vor uns hin. Er geht auf das Kernhafte des Menschen; das ist's, was ihm die Verehrung unserer besten Dichter, der Berthold Auerbach, Gustav Freytag, Paul Heyse gewann. Er ist kein theatralischer Schönredner, der im glatten Fluß der Jamben Wahrheit und Vernunft ertrinken läßt; sondern sein sachlicher, oft beinahe trockener Vers strebt dem einer Ideal der Natürlichkeit unentmutigt nach. Und weil er nicht den einzelnen Menschen im Phantasiegebilde sieht, sondern Spiel und Gegenspiel und die bewegte Handlung menschlicher Gruppen, so ist er unter den neueren Dichtern der Meister der Ensembleszenen geworden: kein Dramatiker seit Schiller und Kleist hat Volksauftritte von so treibender Steigerung, von so Shakespearescher Kraft geschrieben, wie Otto Ludwig. Gerade diese Szenen waren es, welche die Zuschauer, wenn mattere Wendungen das Interesse wollten erlahmen lassen,

immer von neuem gewannen: jene einzige Szene vor dem Götzenbild Pallas Athene zumal, wo Judahs Tat und Wort, sein wuchtiges Handeln und sein mächtiges Reden miteinander die kunstvoll angehäufte Spannung endlich lösen, und alle Empfindung einer gekränkten, getretenen Nation, Wut, Leidenschaft, Gefühl der Rache, Enttäuschung und Hoffnung, ausfließt in dem einen Wort: „Er will! der Herr will's"!

Merkwürdig aber ist es zu beobachten, wie jene Momente der Handlung, an denen das Interesse erlahmte, offenbar genau dort liegen, wo die Einheit des geschauten Bildes auch für den Dichter zerriß. Der naive Zuschauer empfand, was der nachprüfende Beobachter erkennt: daß hier unvermittelte Wendungen der Fabel eintreten, welche verraten, wie sich der von dichterischer Intention zeitweise im Stich gelassene Autor Erfindungen ebensowenig suchte, die ihm ohne Mühen durch die Gunst der Muse nicht zu Teil geworden waren. Die Fülle der Figuren, in den mittleren Akten, bedrängt sich und nimmt sich Luft und Licht; Judahs kräftig angelegte Gestalt will sich nicht völlig auswachsen, und unerwartet tritt die Figur der Mutter, in der zweiten Hälfte des Dramas, in den Mittelpunkt der Ereignisse. Der Dichter selbst, als er dieser Wendung inne wurde, dachte daran, sein Werk „Die Mutter der Makkabäer" zu taufen. Aber Szenen, reich an poetischen Schönheiten, an tiefer sittlicher Anschauung entwickelt der Autor auch hier, als er den tragischen Übermut in dieser semitischen Niobe, die Hybris der stolzen Mutter ihre Strafe erleiden läßt; und in rührender Erkenntnis ihrer Schuld fleht sie auf sich, die das Bild trügerischer Größe den Kindern eingepflanzt hatte, des Himmels heftigstes Gericht herab: „Herr, was strafst du die Kinder? strafe mich"!

Man hätte den innerlichen Gehalt mancher Szenen noch stärker empfunden, wenn nicht gerade hier die Darstellung weit zurückgeblieben wäre. So wenig wie man

die grandios ausbrechenden Klagen des Lear in Gewitternacht „lyrisch" nennt, so wenig empfände man hier einen Mangel an dramatischem Gehalt — wenn man die „Makkabäer" kennte, wie man den „Lear" kennt oder doch ihn zu kennen den Anschein gibt. Aber der Respekt vor den Leistungen der Bühnenkünstler ist meist so groß bei uns, daß man ihre Schuld dem Dichter aufzubürden schnell bereit ist; und darum glaubte man an Otto Ludwig tadeln zu müssen, was doch zum größeren Teil Frl. Bognars Spiel traf. Otto Ludwigs Dichten und Frl. Bognars Darstellen sind Gegensätze: der kräftige Thüringer aus Eisfeld geht auf Natur, und an der österreichischen Schauspielerin ist alles Kunst oder auch Künstelei. Die einfache Größe der Makkabäerin muß ansprechen, ihr königlicher Hochmut und ihre königliche Reue mißlangen gleichmäßig; wie viel feine Überlegung, Routine und ehrliches Mühen die Künstlerin auch aufgewandt hatte: es blieb alles in der Schablone stecken.

Und hier ist nun der Punkt, wo über den einzelnen Schauspieler, über die einzelne Aufführung hinaus ein allgemeiner Schaden der deutschen Bühnenkunst wiederum sichtbar wurde; in der einseitigen Pflege des klassischen Repertoirs einerseits, der Schwank- und Lustspieldichtung andererseits droht die selbständig gestaltende Kraft auch unserer besseren Schauspieler mehr und mehr verloren zu gehen; und sie hören auf, dasjenige zu sein, was ihr höchster Ruhm ist, und was gerade Dichter vom Schlage der Otto Ludwig sie lehren können, wiederum zu werden: Menschendarsteller. Weil in der klassischen Dichtung die Tradition das Beste hergibt und der Nachlebende zumeist nur aufzunehmen, allenfalls zu verfeinern (oder zu überfeinern) hat; und weil in den modischen Theaterstücken nur Schemen zumeist die Bühne beschreiten und Typen, deren Ausgestaltung auch der bloßen Routine gelingt, kommt die Fähigkeit, individuell gezeichnete, von der herkömmlichen Bühnenschablone abweichende

Figuren in aller Reinheit und Feinheit zu erfassen, in erschreckendem Maße ab, und nicht an die einzelnen Darsteller richtet sich darum der ernste Vorwurf, sondern an die Leiter der Bühnen, an die Direktoren vom Deutschen Theater mit und ohne Anführungszeichen. Sie mögen ihren Darstellern Aufgaben stellen, welche die nachschaffende Kraft in ihnen wiedererwecken können, und sie werden die Kunst und die Künstler fördern und des Beifalls der Besten im Publikum gewiß sein.

Frankfurter Zeitung 31. 1. 88.

PAUL HEYSE: „DIE WEISHEIT SALOMOS"

Und die Lieb ist ein Geschicht
Und die geht gar nie aus
Und wird überall erzählt
Und ist überall zu Haus.
Paul Heyse.

Wo ein Wille ist, da ist ein Weg. Seit einem Jahrzehnt ringt Paul Heyse unablässig, mit erneuter Anspannung nach dem Lorbeer des Bühnendichters. Wie das Drama seine erste Liebe war und der zwanzigjährige Poet mit einer „Francesca von Rimini" einst in die Literatur eintrat, so strebt nun der gereifte Mann, der Erfolge seiner erzählenden Kunst nicht achtend, in zielbewußtem Mühen nach einem Platz auf der deutschen Szene. Nicht immer mit gleichem Glücke; die Eigenart des Dichters und die Vorurteile des Publikums gegen ein als novellistisch einmal beglaubigtes Talent haben ihn in seiner Wirksamkeit zuweilen hemmen, aber seinen Eifer und seine unermüdliche Produktionslust dennoch nicht aufhalten können. Die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit seiner Gaben läßt ihn nach allen Stoffen, allen Formen ausgreifen: Gegenwart und Vergangenheit, die historische Tragödie und das moderne Schauspiel, der Einakter und selbst der Schwank — jedes zieht ihn an, in jeder Gattung faßt er

Fuß. Ein so ausgiebiges, schon um seiner Vielseitigkeit willen bewunderungswürdiges Schaffen hat allmählich auch die schwer zu gewinnende Aufmerksamkeit der deutschen Bühnenleiter auf sich gezogen, und Heyse, wie er es erstrebt, beginnt in unserem Theaterrepertoir eine eigene Stelle einzunehmen. Seine Siege sind nicht durchschlagend, seine dramatische Produktion hat nichts unmittelbar Fortreißendes und keine eigentliche Massenwirkung; aber sind wir denn so reich an dramatischer Produktion in dieser Zeit, daß wir nicht zugleich dieses vornehmen und unermüdlichen Talents, dieser allseitigen, reichlich ausfließenden Begabung froh sein sollten?

Die Frage aufzuwerfen lag nahe, wenn man die Urteile über Paul Heyses neues Schauspiel in den Berliner Zeitungen las. Dieselben Leute, welche von Milde überströmen, wenn es gilt, eine modische Plattheit zu beschönigen, zeigten sich hier plötzlich im Besitz einer völlig abstrakten Schärfe. Dieselben Leute, welche sonst vor dem modernen Realismus im Drama schaudernd ihr Haupt verhüllen, klagen nun Heyse ob seines mangelnden Realismus peinlich an. Und dieselben Leute, welche die ägyptischen Maskeraden der Ebers und die Butzenscheibenlyrik der Julius Wolff unter ihre schützenden Fittiche nehmen, sprechen diesmal tadelnd von historischen Kostümfesten und verweisen Heyses König Salomo, seine Königin von Saba und Sulamith nach Berlin W. nicht ohne ernstes Stirnrunzeln von wegen literarischer Falschmeldung. Aber ist denn nun wirklich etwas Entscheidendes damit geschehen, wenn man nachweist, daß Paul Heyse weder Flaubert noch Ibsen ist? Daß er nicht die großartige und mühselige historische Echtheit des Dichters der „Salambo“ und nicht den entschlossenen Realismus des Dichters der „Kronprätendenten“ besitzt? Selbst diejenigen, welche zu den überzeugten Anhängern des modernen, noch werdenden Dramas gehören, brauchen an so einseitigem Urteil nicht teilzunehmen. In meines

Vaters Hause sind viele Wohnungen; und eine in ihrer Individualität so bestimmt ausgeprägte und so anziehende Persönlichkeit wie Heyse will nicht nach fremdem Maßstab, nur nach ihrem eigenen gemessen sein.

Wer Heyses Schaffen mit aufmerksamem Sinn begleitet, erkennt leicht, was ihn zu dem Stoffe seines „Salomo" hingezogen hat. Der schönste und weltmännischste der jüdischen Könige, der zu den tausend Weibern seines Harems als tausendunderstes die Königin der Sabäer gewann, der Dichter des Hohen Liedes, der in die Heiligen Bücher den Sang von Sulamiths Schöne frei hineingetragen, mußte die Phantasie desjenigen vor allem fesseln, der selber ohne Unterlaß das hohe Lied der Liebe singt, und der als die beherrschende Macht der Welt, der alten und der neuen, der großen und der kleinen Welt die ewige Aphrodite bewundernd stets erkennt. Nicht Hunger und Liebe, wie Schiller gesehen hat, nicht Ehrgeiz und der Drang nach Besitz — Liebe allein erhält das Getriebe dieser Erde, wie es Heyse sich darstellt, und darum ist auch sein Salomo der liebende Mann zuerst; nicht der weise Richter und der prachtliebende Herrscher. Und zwar der gereifte Liebende ist er, der auf ein reiches Leben, wie sein Dichter, mit milder Skepsis zurückblickt: neben Heyses Alkibiades, neben seinen endenden Don Juan tritt dieser Salomo. So modelt und formt der Dichter von einem individuellen Standpunkt aus an seinem Stoffe, bis sich ihm zu einem Stück Bekenntnis, im Goethischen Sinne, der Anlaß bietet; und nun erst beginnt er in innerer Anteilnahme seine dramatische Gestaltung, die er mit poetischer Feinheit und theatralischer Gewandtheit zu Ende bringt.

Zwei überlieferte Motive kombiniert der Dichter in freier Behandlung: den Einzug der Königin von Saba in Jerusalem setzt er in Zusammenhang mit Salomos Werben um die Sulamith des Hohen Liedes und gewinnt so den alten dramatischen Kontrast von Lady Milford und Luise

Millerin, von Kunigunde und Käthchen; der stolzen, in Wissenschaften erfahrenen Sabäerin setzt er entgegen die magdliche Demut der Sulamith. Ungleich besser, als jene, ist dem Dichter diese geglückt, das jugendfrische Gärtnerskind, deren Einfalt nicht ohne Witz ist, und deren auf jede Probe ausharrende Neigung zu ihrem braunen Hirtenknaben auch gegenüber dem Werben des Königs nicht wankt und weicht. Und wie die Gestalt lieblich und wahr, gleich wenigen des neueren Dramas, vor uns steht, so ist auch die Szenenreihe, welche sich um Sulamith gruppiert, von echtem poetischem und dramatischem Leben, natürlich in der Entwicklung und spannend im Aufbau. Das gerade Gegenteil gilt von der Figur, gilt von den Szenen der Sabäerin: diese landfahrende Wilde, die sich furchtbar schnell in den schönen Salomo verliebt, und die bei allen großen Worten doch nicht einmal im Sinne ihrer Leidenschaft zu vernünftigem Handeln übergeht, die nur in langen Gesprächen mit ihrer Amme ihr Pathos nutzlos ausgibt und zuletzt trübselig wieder hinzieht, von wannen sie gekommen ist — sie kann niemanden interessieren. Und so ist auch unmotiviert und schlägt ins Lustspielhafte, was diese beiden Gestalten treiben, dieses Lauschen hinter Büschen in stiller Nacht, dieses Mißverstehen und Intrigieren ohne Resultat. Zumal die mittleren Akte leiden unter solchen kleinlichen, stillosen Motiven.

Aber zwei Szenen von starker innerer und äußerer Wirkung bringt der Schluß des vierten und der fünfte Aufzug, und sie haben den schönen Erfolg des Abends entschieden. In lebhaft dramatischer Bewegung zeigt nach mancher weniger sinnfälligen Wendung der vierte Aktschluß alle Hauptpersonen der Handlung: den König und die Königin, Sulamith und den Hirtenknaben Hadad; das Werben des Herrschers um Hadads Braut ruft in dem Jüngling die leidenschaftliche Erregung auf, und als jener nicht ohne Zweideutigkeit eine Probezeit der Besinnung für Sulamith fordert, die sie im Palast des Herrschers

selbst verbringen soll, fällt Hadad mit gewaffneter Hand den König an. Der wehrt gelassen den Rasenden ab, und seine orientalische Klugheit versteht sogleich aus der Situation Nutzen zu ziehen; aber im Beginn des neuen Aktes finden wir ihn doch nachdenklich innehaltend auf seinem Wege, und das Wort des Hadad klingt in ihm fort: „Der du dem Armen raubst sein einzig Lamm"! Das Bild Davids, seines königlichen Vaters, steigt in ihm auf, dem einst der zürnende Prophet das gleiche Wort zugerufen hatte, um Bathsebas, seiner Mutter, willen; und da in Sulamith aller Not zum Trotz, die auf dem Liebsten ruht, allem Glanz zum Trotz, der ihrer lockend harrt, das eine, einzige Gefühl ihres Herzens durchbricht, da sie sich lieber den Tod erwählen will, als den Stuhl der Königin von Israel besteigen — da gewinnt auch Salomo den schwersten Königssieg, den Sieg über sich selbst, und indem er seine Neigung meistert, gesteht er, daß dennoch nicht alles eitel ist, wie er zu früh glaubte, und er erkennt:

> Daß es ein Ew'ges gibt im Wandelbaren:
> Die Liebe, die da stärker als der Tod,
> Die nicht der Hölle Pforten überwinden.
> O darum sei gesegnet, holdes Haupt,
> Und du, glücksel'ger Jüngling, zeige dich
> So hohen Glückes wert . . . dann denk des Freundes,
> Der heut von neuem lernte: in fremden Freuden
> Sich neidlos freun ist aller Weisheit Krone.

Etwas von dem Glanz und dem Tiefsinn des Märchens liegt auf diesem Ausgang und in froher, reiner Stimmung entläßt er uns.

Nation 25. 2. 88.

IBSENS WILDENTE

Die mit Spannung erwartete Aufführung von Henrik Ibsens Schauspiel „Die Wildente" ist Sonntag den 4. März 1888 mittags im Residenztheater vor ganz gefülltem

Hause vor sich gegangen. Nach dem Vorbild der Gespenstervorstellung vom Jahre zuvor hatte Herr Direktor Lautenburg die Form einer Matinee gewählt, für welche ein zwingender Grund nicht vorlag; denn während die „Gespenster" einem Polizeiverbot unterlagen und nur zu einer einmaligen Darstellung ausnahmsweise zugelassen waren, hatte die „Wildente" das Aufführungsrecht auch von seiten der Polizei ohne weiteres erlangt, und es bedurfte, nachdem das Interesse für Ibsens Schöpfungen im literarischen Publikum Berlins so lebhaft geworden ist, dieses künstlich erzeugten Kuriositätsreizes durchaus nicht, um das Haus in allen Reihen zu füllen.

Die „Wildente", Ibsens zweitjüngstes Stück, hat schon durch die Lektüre zahlreiche Bewunderer gefunden. Zumal die meisterhafte Charakteristik der Hauptgestalten gewann dem Werke die lebendigste Teilnahme; dagegen schien die Komposition minder einheitlich, der Aufbau des Ganzen minder geschlossen, als in den „Gespenstern", und die eigenartige Symbolik, die schon im Titel anhebt und das ganze Stück durchzieht, erregte Kopfschütteln. Wenn aber irgendwo, so hat hier die Aufführung die glänzendste Korrektur geboten für die im Lesen empfangenen Eindrücke, und deutlicher als je bezeugte sich die eminente dramatische und theatralische Sicherheit, mit der Ibsen seine Wirkungen gewinnt; nichts in den entscheidenden Linien der Entwicklung versagte den Eindruck, und alle, die Ohren hatten zu hören, folgten in der gespanntesten Erwartung diesem merkwürdigen figuren- und ideenreichen Werk, dessen Lebensfülle den Beurteiler vor jene, leider nicht oft ihm begegnende, unlösbare Aufgabe stellt: ein beziehungsvolles, mit der ganzen gereiften Kunst des Meisters ausgestaltetes Werk festzuhalten im Wort, mit seinen Schönheiten und seinen geheimnisvollen Reizen, mit seiner Weisheit und allseitigen Wahrheit.

In seiner entbehrungsreichen Jugend war Ibsen der Lehrling eines Apothekers, und als er den Gedanken

eines Studiums zuerst faßte, da war seine Absicht, Arzt zu werden. Bei einem ausgeprägten Charakter von seiner Art ist solcher Plan nicht bedeutungslos; vielmehr weist er auf ein tiefinneres Bedürfnis hin; und so ist es kein Zufall, daß Ärzte in Ibsenschen Dramen eine wichtige Rolle spielen und daß Ibsen selbst, wenn er von seinem Dichten redet, gern aus dem Leben des Mediziners seine Vergleiche zieht. Als er in seinem großen dramatischen Gedicht „Brand" einst ein poetisches Bekenntnis abgelegt hatte, meinte er, das Stück sei ein Heilmittel für ihn, welches die Krankheit aus dem Körper getrieben habe, und stets sei ein energisches Produzieren die vortrefflichste Kur. Als er im „Bund der Jugend" zum ersten Male einen modernen Stoff erwählt, macht er einen Arzt, Doktor Fjeldbo, zu einer Art Sprecher für seine eigene Meinung, zu dem „Räsonneur" im Stile des französischen Schauspiels. Ein Arzt ist der „Volksfeind" Doktor Stockmann, und ein Arzt, Doktor Relling, spricht das letzte Wort in der „Wildente". In der Heimat Ibsens hat ein Schauspieler diesen Relling in des Dichters Maske gespielt und damit freilich ein gröbliches Mißverständnis begangen; aber daß auch der Dichter etwas von dem Beruf eines Arztes, eines Seelenarztes in sich fühlt, bleibt bestehen, und ich muß, wenn ich diese radikalen Heilmittel betrachte, mit denen er die kranke Menschheit schonungslos behandelt, an einen anderen Poeten denken, der auch von der Medizin zum Drama den Übergang machte, und mit „Kraftkuren", hier und dort, die Anhänger der Konvention, im Leben und in der Dichtung, schreckte: an den Regimentsmedikus Schiller, dessen poetische Heilmittel „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" heißen, und dessen Motto das Wort des Hippokrates war: „Was Medikamente nicht heilen, heilt das Eisen, was das Eisen nicht heilt, heilt das Feuer".

Ein Mißverständnis nannte ich es, wenn jener Doktor Relling der „Wildente" mit der Meinung des Dichters

identifiziert wird; und da sich Irrungen dieser Art stets und stets wiederholen, so muß auch immer von neuem wieder festgestellt werden, daß die Objektivität des Dramas, wie sie Ibsen anstrebt, solche Gleichsetzung nicht zuläßt. Welchem Verständigen wird es einfallen, etwa aus einer Shakespeareschen Figur, auch wenn der Dichter sie mit seiner Sympathie begleitet, Tendenzen des Autors ohne weiteres abzuziehen? Auch Ibsen besitzt in seinen besten Werken diese Shakespearesche Allseitigkeit, welche ihn, um ein Wort Otto Ludwigs aufzunehmen, nicht mit der Parteilichkeit eines Advokaten für seine Person plädieren, sondern ihn in der strengen Sachlichkeit des Richters über sie urteilen läßt. Er hat die Sachlichkeit, aber auch die Billigkeit des Richters; er sieht keine ganz schwarzen Figuren und keine ganz weißen, und selbst dem peinlich Angeklagten erkennt er noch den Schutz einer ausgleichenden, weisen Rechtspflege zu. Er zeigt nicht nur, wie die Menschen sind, sondern auch, warum sie so sind; und mit der feinsten Ausnutzung der Lebensformen des Dramas offenbart er ihr Werden vor uns, in vollendeter Anschaulichkeit. Wenn er in Doktor Relling einen radikalen Pessimisten schildert, der das Wort „Ideal“ und das Wort „Lüge“ für gleichbedeutend erklärt, so gibt es plumpe Beurteiler, welche auf diese herausgerissene Äußerung hin den Dichter selbst hochnotpeinlich anklagen und welche übersehen oder übersehen wollen, daß dieser Relling aus einer bestimmten Persönlichkeit heraus seine Philosophie der Verzweiflung predigt, als ein Mann, „der sein Bestes vergeudet hat“, und daß diesem radikalen Pessimisten ein radikaler Optimist entgegensteht: Gregers Werle, der die „ideale Forderung“ gleichfalls aus seiner Persönlichkeit, aus seinem Werden heraus mit ebensoviel Eifer und aus innerstem Drange jederzeit präsentiert. Nicht der eine oder der andere spricht Ibsens Tendenz aus, sondern in beiden miteinander ist ein Teil des Rechten, und auch hier offenbart sich jene

„Allseitigkeit" des Dichters, und das trivial gewordene Wort scheint sein Werk zu Ehren zu bringen: die Wahrheit wird wohl in der Mitte liegen.

Die beiden geistigen Pole des Stückes sind diese Kontrastfiguren des Pessimisten und des Optimisten, und es war von tiefer Wirkung auf die Hörer, wie im Verlauf der Handlung immer entschiedener jener Gegensatz hervortrat, und wie sich zuletzt in einem aufklärenden Gespräch zwischen den erbitterten Gegnern der ethische Gedankengang der Dichtung offenbart. Aber wie stets bei Ibsen verschlingt sich mit dem geistigen Problem auf das innigste die Fabel des Stückes; mit einer scheinbaren Natürlichkeit, die doch zugleich der Triumph der größten Kunst ist, entwickelt sich das eine aus dem anderen und mit dem anderen.

Der die Handlung ins Rollen bringt, ist Gregers Werle, der Sohn des reichen Großhändlers, welcher als das Kind einer unglücklichen Ehe aufgewachsen ist, und der so Gelegenheit gehabt hat, zu sehen, was in seinen eigenen Eltern ist zerstört worden. Deshalb gerade treibt es seinen Idealismus an, dem armseligen Jugendfreund Hjalmar Ekdal ein Licht zu entzünden über die Ehe, welche er mit Gina geschlossen, mit Gina Hansen, die in alten Tagen die Wirtschafterin von Gregers Vater war und eine ungebeichtete Schuld in ihre Ehe hineintrug. Aber der tragische Irrtum Gregers wird es, daß er seine „ideale Forderung", welche ihm gegenüber von höher entwickelten Menschen, gegenüber von Individualitäten erwachsen ist, da präsentiert, wo nur Durchschnittsmenschen sind und wo der Ansatz zu persönlichem Eigenleben in Trägheit und angelerntem Phrasentum erstickt worden ist: „Sie sind wieder mal in eine Häuslerstube gekommen mit der idealen Forderung," ruft darum Relling dem Gegner zu, „hier wohnen keine solventen Leute . . . . Das Leben könnte doch noch ganz schön sein, wenn wir nur Frieden hätten vor diesen famosen Gläubigern, die

uns armen Leuten das Haus einlaufen mit der idealen Forderung"!

Aus ganz persönlichen Erlebnissen leitet so Ibsen die Gestalt des Idealisten ab, aus den Bedingungen seines Werdens, aus dieser freudlosen, in den Kampf zwischen Vater und Mutter hineingestellten Jugend und dem Druck und der Verbitterung einer frühen Zeit, die den Fanatismus des Wahrheitschwärmers in einsamer Grübelei ausbildet. Mit feinen realistischen Zügen belebt der Dichter die Gestalt und schildert ergötzlich ihr Ungeschick und ihr unpraktisches Handeln selbst im kleinsten an der greulichen Verwirrung, welche Gregers, „weil er alles allein tun will", mit Feuer und Wasser in seiner Stube anrichtet. Und ebenso bestimmt charakterisiert Ibsen den Gegenspieler des Gregers, den Arzt Relling, als einen von Leidenschaften hin- und hergerissenen, haltlosen Menschen, der sein Prinzip von der stimulierenden Kraft der „Lebenslüge' aus der eigenen Erfahrung abzieht, zum Schutz gegen ein dennoch dunkel fortwirkendes Gefühl des Besseren in ihm selbst. Mit bewußter Kunst gibt Ibsen hier eigenen ethischen Anschauungen eine selbständige dramatische Gestalt, welche nicht gestattet, Tendenzen des Dichters ohne weiteres wiederum herauszunehmen aus der Ökonomie des gerundeten Ganzen, Meinungen einer Person und Meinungen des Dichters schlankweg gleichzuachten.

Den geistigen Inhalt der Dichtung hat man bei der ersten Darstellung in Deutschland nicht überall treffend erkannt; ihre künstlerische Größe dagegen hat sich allen Zuschauern unwiderstehlich bezeugt, und immer entscheidender wird das Gefühl, daß hier ein Dramatiker vom ersten Rang erstanden ist, dem sein Recht auf die Bühne nur allzulange vorenthalten wurde; immer besser erkennt man es, daß diese „Wildenten ganz merkwürdige Tiere sind". Die Geltung, welche Ibsens Werke auf dem deutschen Theater erlangt haben, ist quantitativ noch

gering in diesem Augenblick; aber der Eindruck, den im Verlauf des letzten Jahres „Gespenster" und „Volksfeind", „Rosmersholm" und „Wildente" gemacht haben, ist außerordentlich, und wir stehen hier erst am Beginn einer Einwirkung auf unser Bühnenleben, welche die fruchtbarsten Folgen haben kann und hoffentlich auch haben wird. Ein ganz ursprüngliches dramatisches Talent spricht hier, eines, das es wagen darf, eigene, neue Wege kühn zu wandeln, ohne doch jemals die unabänderlichen Bedingungen der Szene aus dem Auge zu verlieren. Das hat die Aufführung der „Wildente" vor allem gezeigt, welche bei der ersten Lektüre den Eindruck eines von schwerverständlichen symbolischen Beziehungen erfüllten, zögernd und ungleich entwickelten Werkes machen konnte, und welche doch im Lichte der Szene als ein vom ersten Wort anziehendes, wohlgegliedertes Kunstwerk dastand, in schlagender Bildlichkeit der Symbolik und in einer Fülle des Lebens und angeschauter Charaktere, die die höchste Bewunderung aufrief. Seltsam ergriffen und gefesselt fanden sich die Hörer, als sie sich zuerst auftat, die Dachkammer des Photographen Ekdal mit ihren Insassen von Menschen und Tieren, mit dem geheimnisvollen Boden im Hintergrund, auf dem sich die Tauben und Kaninchen und die merkwürdige Wildente umtreiben, und den Menschen im Vordergrund, diesen wunderlichen und rührenden, derben und zarten Gestalten, in denen sich Realismus und eine kühne Phantasie, die Prosa des Lebens und die Kraft poetischer Verklärung so eigen mischen und stützen. Hjalmar Ekdal erscheint, der Phrasendrescher und angebliche „Familienversorger", der Mann, den „ein Heer von Sorgen verfolgt", und der einen so gesegneten Appetit hat, der gefühlvoll die Flöte spielt und die „Lebenslüge" einer Erfindung mit sich herumträgt, welche er nie „in das Reich der Wirklichkeit" einführen wird; der von seinem Vater stets als dem armen Greis im Silberhaar redet, mit gerührten Zittertönen, obgleich der

Greis nicht Silberhaar trägt, sondern eine rotbraune Perücke. Die wunderbar reiche Gestalt ist mit scharfem satirischem Blick erfaßt, aber doch zugleich mit dem humoristischen Behagen einer freien dichterischen Laune; wäre Ibsen, wie eine oberflächliche Beurteilung meint, „Pessimist", er könnte weder diese Figur so darstellen, wie er tut, noch könnte er unsere Teilnahme für Ekdals Frau gewinnen, für Gina, deren sittliche Verschuldung er in deutlichen Zügen hinstellt, und die er doch in ihrer treuen Sorge um Mann und Kind, in ihrem herzhaften Zugreifen in Arbeit und Liebe so warm und schön geschildert hat. Der Begriff der idealen Forderung freilich entgeht ihrer Beschränktheit, und selbst das Wort weiß sie nicht aufzufassen, das sie zu einer „intrikaten Forderung" entstellt; aber die Barmherzigkeit des menschenliebenden Dichters spricht auch über sie, die nicht wußte, was sie tat, Verzeihung aus, und selbst der Idealismus des Gregers muß bekennen, daß Gina „auf dem Grunde ihres Wesens etwas Zuverlässiges, Vertrauenswürdiges" hat. Und vollends die rührende Gestalt von Ginas Tochter, die arme Hedwig, die zugrunde geht zur Sühne fremder Schuld. Ist sie die Tochter Ekdals? Ist sie die Tochter des alten Werle? Wie die Wildente ist sie, ohne Familie, ohne Anhang, und zu wem sie sich stellen soll, weiß die kleine „Wildentenmutter" nicht, und weil sie zu gut ist, zu rein für diese Welt, geht sie unter in der ganzen keuschen Unberührtheit ihres jungfräulichen Wesens. Die Wendung schien manchem grell, die diese Arme dahinrafft; man vermißte nach altem Gesetz die „tragische Schuld", die ihren Tod aufklärt. Aber ist es nicht tröstlich, dieses Kind der Sünde geborgen zu wissen vor allen Gefahren und aller Not, die aus ihrer Umgebung heraus sie bedroht? Sie gerettet zu sehen vor den Gefahren des moralischen Sumpfes, in dem sich Ekdal festgebissen hat, gleich der Wildente?

Bis zu diesem tragischen Schluß hat ein Teil der Hörer dem Dichter nicht Folge leisten können; aber ganz einmütig haben sie denjenigen Szenen der mittleren Akte zugestimmt, in welchen sich das Familienleben der Ekdals entfaltet, mit einem Reichtum des Details und einer Fülle der realistischen Züge, welche man nicht genug bewundern kann. Nicht bloß die Gabe der feinsten Charakteristik und der plastischen Gestaltung ist es, die hier auffällt, sondern auch der eminente Kunstsinn und die Energie, mit der die Beziehungen hinüber und herüber geknüpft sind, die Kraft der „Verzahnungen", mit der Glied in Glied sicher und lückenlos eingreift. Nur die durchdringendste Kunst kann so gestalten, und nur die eindringendste Beurteilung könnte die Geheimnisse dieses Wunderbaues alle aufdecken. Ekdal, der Photograph, der arme Bursche mit seinen Phrasen und seinem Appetit, seinem Flötenspiel und seiner in eitel Dunst sich lösenden Zukunftserfindung, Ekdal, dem stets die Redensart auf der Zunge schwebt, „Ein Mann, wie ich", der sein Haar nicht „kraus", sondern „eher lockig" genannt haben will, der Deklamator und angebliche „Familienversorger", der sich von Frau und Kind erhalten läßt — mit welcher Fülle des Lebens steht er vor uns, in ganzer Figur angeschaut, wahr im kleinsten Zuge vom Scheitel bis zur Sohle. Man darf getrost sagen, daß eine reichere, glänzendere Gestalt das neuere Drama überhaupt nicht hervorgebracht hat, als diesen bei aller Torheit und Erbärmlichkeit doch noch mit einem Schein von Liebenswürdigkeit umkleideten Hjalmar Ekdal. Unerschöpflich ist der Dichter in immer neuen Einfällen, welche die Gestalt noch schärfer herausheben, von allen Seiten beleuchtet er ihn, in Licht und Schatten und allen Nuancen; bittere Satire spricht, der Ernst des ethisch gestimmten Seelenarztes, und wiederum der überlegene Humor des Menschenkenners. Und wie rührend stellt sich nun zu diesem Phrasenhelden das Kind seiner Erziehung, die arme Hedwig, die mit dem

Überschwang der Empfindung, welche für jenen nur Deklamation ist, Ernst macht, die über alten Romanen schwärmen gelernt hat und in einer Ekstase des Opfermutes, dessengleichen Ekdal nie gekannt hat, aus dem Leben geht, still, sicheren Schrittes und reinen Herzens. Und wiederum die Mutter Hedwigs, Gina, die ehemalige Wirtschafterin des reichen Werle, die mit einer verschwiegenen Schuld in die Ehe geht und die uns doch durch ihre herzhafte Natürlichkeit und Bravheit gewinnt, so daß wir sprechen: Herr vergib ihr, denn sie wußte nicht, was sie tat. Und dazu Ekdals Vater, diese Bühnenfigur von erstem Range, mit ihrer stumpfen Beschränktheit und ihrer auf die Dachkammer gebannten Freude an Jagd und Wildenten; und die beiden Mitbewohner jenes merkwürdigen Hauses, der verbitterte, verkommene Arzt und der Theolog mit „dämonischen Eingebungen", die so natürlich in diese Gesellschaft hineinpassen — es ist eine ganze kleine Welt für sich, ein wahrer Mikrokosmos jener Lebenssphäre, und das Dasein selbst, mit all seiner pulsierenden Wahrheit und seiner Unerschöpflichkeit scheint sich vor uns aufzutun, in der Bodenkammer des Photographen Ekdal.

Frankfurter Zeitung 6. 3. 88; Nation 10. 3. 88.

MARIA STUART IM HOFTHEATER

In planmäßiger Folge erneut das Hoftheater seit dem Eintritte des Grafen Hochberg und des Herrn Anno seine Aufführung klassischer Dramen. An Wallenstein, Egmont, Othello hat es nach langwierigen Vorbereitungen jetzt Maria Stuart angeschlossen. Dem Vorgang der Meininger und des Deutschen Theaters folgt so auch das Schauspielhaus; man erkennt an, daß den modernen Anforderungen an Inszenierung und Ensemble der gegenwärtige Stand des klassischen Repertoirs nicht mehr ent-

spricht, und ist eifrig bemüht, die Resultate der neueren Bühnenkunst zu gewinnen, auch für das Hoftheater. Die Absicht gelingt, soweit es sich dabei um das äußere Arrangement der Szene und die Komparserie handelt, um stilgerechte Dekorationen und echte Kostüme; man wägt mit gutem Takt die Forderung der historischen Treue und des künstlerischen Geschmacks gegeneinander ab, man ist von vornehmer Diskretion in den malerischen Wirkungen, und diese Empfangsräume im Schlosse der Elisabeth, dieser Aufmarsch der Pagen und Edelknaben, des englischen Hofstaats und der französischen Gesandten gibt ein schönes, farbenprächtiges Bild.

Doch in solchen Vorzügen ist auch der ganze Gewinn erschöpft, welchen die neue „Maria Stuart" bietet. Wenn in den besten Aufführungen des Deutschen Theaters die Effekte der Inszenierung erst wahrhaft wertvoll wurden durch geniales schauspielerisches Erfassen, wenn bei den Meiningern über die äußere Erscheinungsform hinaus der individuelle Ton und Stil eines dramatischen Werkes mit intimer Kunst hinausgetrieben wurde in die Darstellung, so ist im Hoftheater nicht das eine, noch das andere erreicht. Nun kann man freilich schauspielerische Genies nicht aus dem Nichts erschaffen, man kann (wenn man nicht zufällig Moses ist) nicht Wasser schlagen aus dem Felsen und nicht künstlerische Funken aus Herrn Ludwig und Frau v. Hochenburger-Jürgens; wohl aber könnte auch bei mittelmäßigen Kräften Einheitlichkeit des Stiles erzielt werden und ein tieferes Eindringen in die tiefere Intention der Dichtung. „Ich kann euch nicht raten", so schrieb Schiller 1800 seinem Freunde Christian Gottfried Körner, „die Maria auf dem Theater zu . . . vorstellen zu sehen, weil diese Truppe gar erbärmlich sein soll. Unsere Gesellschaft ist in jedem Sinne besser; nicht wegen einzelner hervorragender Talente, sondern wegen der hübschen Haltung und Übereinstimmung des Ganzen". Das Kunstprinzip eines durchgebildeten Ensembles, das

hier bereits ausgesprochen ist, haben wir in unseren Tagen immer lebhafter hervortreten sehen; aber wie viel fehlte, daß nun diese jüngste Aufführung des Hoftheaters jene gleichmäßige Haltung des Ganzen offenbart hätte! Neben dem hergebrachten Schauspielhausstil, wie ihn etwa Frl. Schwartz in ihrer tüchtigen Elisabeth repräsentierte, stand unvermittelt der poesielose Naturalismus des Herrn Purschian, von dessen schreiendem Mortimer man nicht recht wußte, ob man sich provinzialer Übertreibung oder einer noch unruhig gärenden Eigenart gegenüber fand, und der nachgemachte Realismus des Herrn Kahle, dessen sich überstürzender Burleigh Schnellsprechen und Natürlichsprechen mit einander verwechselte. Dazu die Geziertheit des Ludwigschen Leicester und die wackelnde Redseligkeit des Herrn Edmund Sauer als Talbot, die greisenhaftes Schwatzen für milde Weisheit ausgab — in der Tat, eine „hübsche Übereinstimmung des Ganzen"; und: „Ich kann euch nicht raten, die Maria auf dem Theater zu . . . vorstellen zu sehen, weil —". Das Weitere verschweigt des Sängers Höflichkeit.

Am verfehltesten aber zeigte sich die Besetzung der Titelrolle. Gerade hier war es möglich, durch ein Abweichen von der Bühnentradition die entstellte Dichtung wieder zu ihrem Rechte zu bringen. Man weiß, wie oft der Theaterschlendrian die meistgespielten Dramen mißhandelt, wie herkömmliche Auffassungen die Intention des Dichters verdunkeln, bis sie ein tiefer Blickender mit klugem Können in ihrer Reinheit herstellt. So haben die Meininger jüngst die Jungfrau von Orleans aus der Tradition des „Machtweibes" erlöst, und mit einer zarten, poetischen Johanna Schillers Ideal wieder aufgerichtet. Auch die Maria leidet unter ähnlicher Entstellung; und hier wie dort ist freilich die tiefere Ursache eine Differenz zwischen dem Wollen und Können des Dichters, dessen Kunst nicht ausreichte, die klug erfundenen Gestalten auch mit voller Deutlichkeit sinnlich anschauen zu lassen

Wie sich aber Schiller die Maria gedacht hat, darüber ist ein Zweifel nicht möglich; man braucht nur zu lesen, was er während der Arbeit an Goethe schreibt: „Meine Maria", sagt er, „wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist, nur heftige Passionen zu erleben und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie. Doch ich will lieber tun und ausführen, als Ihnen viel davon vorsagen, was ich tun will". Und nun denke man sich zur Verkörperung solcher Intention Frau v. Hochenburger-Jürgens: eine Schauspielerin, deren Begabung auf das Weiche und Zärtliche, auf das Mädchenhafte und Lyrische mit völliger Ausschließlichkeit hinzeigt; die weder geistige Schärfe noch königliche Würde und die Größe der „Passion" hat, und die den letzten Akt zu einem puren Geweimer ausarten läßt.

Die Vorstellung, die fast ohne Kürzungen stattfand, dehnte sich bis elf Uhr aus. Man hatte offenbar geglaubt, dem Dichter damit einen Dienst der Pietät zu leisten. Aber auch hier hätte man bei Schiller selbst besseren Rat finden können. Er war auf Kürzungen für die Bühne energisch bedacht und von ihrer Notwendigkeit überzeugt, noch in währender Arbeit: „Ich hoffe", so schrieb er, „daß in dieser Tragödie alles theatralisch sein soll, ob ich sie gleich für den Zweck der Repräsentationen etwas enger zusammenziehe. Weil es ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn in historischer Hinsicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruierten Leser freuen können, die aber bei der Vorstellung, wo ohnehin der Gegenstand sinnlich dasteht, nicht nötig und wegen historischer Unkenntnis des großen Haufens auch ohne Interesse sind". Diesen

treffenden Worten hätte man folgen und nicht königlicher sein sollen als der König.

Das Schauspielhaus, sagt man, hat in seinem Dienst einen Dramaturgen; wir wünschen lebhaft, daß dieser bei den weiteren klassischen Darstellungen seines Amtes walte und mit den Mitteln literarischer Bildung und geistiger Anregung den Männern der Bühnenpraxis zu Hilfe komme. Denn wenn diese Aufführungen nichts weiter als neue Versatzstücke und neue Kleider bringen sollen, so ist die schöne Zeit, die man mit ihnen hinbringt, für die Kunst in der Tat verschwendet.

Nation 14. 4. 88.

PARISER THEATEREINDRÜCKE

I

Die Wahrheit kann man getrost sagen; ich will es also nur gestehen: ich war noch nie in Paris gewesen. Wenn man der landläufigen Ansicht glauben will, so ist das ein arger Mangel, eine große Lücke in der Bildung, welche schleunigst auszufüllen ist. Über Theater öffentlich urteilen und das erste Theater der Welt, das Pariser, nicht zu kennen — wirklich, nein, das geht nicht an.

Nun denn, ich bin in mich gegangen und habe die Wallfahrt nach Paris angetreten. Ich habe versucht, meine Bildungslücken auszufüllen, und steh beschämt, da ich bekennen muß: ich bin nicht viel klüger über den Rhein zurückgekommen. An die Doktrin von der Superiorität des französischen Theaters kann ich auch heute, da ich es kennen gelernt habe, nicht glauben.

Natürlich spreche ich nicht von dem allgemeinen geistigen Gewinn, den die erste, unmittelbare Bekanntschaft mit einem ganzen, großen Kulturvolke bringt; nicht von dem Vergnügen, das es gewährt, über diese Boulevards und Champs Elysées zu spazieren und sich von der wo-

genden Lebenslust einer fröhlichen Nation eine Weile fortzutragen zu lassen. Wovon ich hier reden will, ist einzig das Theater; und so sehr mir das Pariser Leben in seiner Gesamtheit imposant erscheint, so völlig die französische Hauptstadt die deutsche überragt in der Fülle bewegter, heiterer Daseinsformen, so wenig hat sich mir die Überlegenheit der Pariser Theater über die unsrigen bezeugen wollen; und wenn einst auch sie an der Spitze der Kultur marschiert sein sollten, so ist ihr Führeramt heute erloschen, und wir können den Vergleich mit unseren Zuständen getrost wagen.

Zwei Dinge, scheint mir, kennzeichnen das französische Theater, im Guten wie im Schlimmen: sein Alter und seine Konvention. Wir stehen vor einer alten Kultur, vor hundertjährigen Traditionen, die ihre Kunstmittel im steten Gebrauch ausgeschliffen haben zu großer Feinheit — und die sie abgeschliffen haben zu naturfremder Schablone. Auf Zeichen und Übereinkommen, auf einer mehr oder minder willkürlichen Formel beruht vielleicht alle Kunst der Bühne, allein diese Zeichen wechseln und suchen der Natur näher zu kommen in der Folge der Zeiten; in der gegenwärtigen französischen Kunst jedoch sind sie erstarrt; und die führenden Pariser Schriftsteller scheinen zu glauben, daß es ein absolutes Ding gibt: „das Theater", welches in Ewigkeit dasselbe gewesen sei und in Ewigkeit dasselbe bleiben müsse.

Nun fehlt es zwar nicht an Weiterblickenden, in Frankreich so wenig wie bei den germanischen Nationen, welche an Stelle der Konvention die Natur, an Stelle des zwangvollen Beharrens den freien Fortschritt setzen wollen; und mit eindringlicher Mahnung hat vor Allem Emil Zola, in jenen Aufsätzen, welche das Buch „Le Naturalisme au théâtre" umschließt, an Theorie und Praxis nachgewiesen, wie lebhaft auch auf der französischen Bühne alles, Produktion und Reproduktion, einer Erneuerung bedürftig sei durch entschlossenes Anknüpfen an Wahrheit

und Natur. „Notre théâtre", ruft er, „aurait tant besoin d'un homme nouveau, qui balayât les planches encanaillées, et qui opérât une renaissance, dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule. Oui, il faudrait un tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules, qui s'étalent aujourd'hui".

Ein Jahrzehnt ist verflossen, seitdem Zola solche Worte gesprochen hat und mit nimmer ermüdender Standhaftigkeit den Lesern des „Bien public" und des „Voltaire" seine Ansichten über die Zukunft der französischen Bühne entwickelte; aber dieser „kommende Mann", so sehnsüchtig herbeigewünscht und so genau signalisiert, er ist ausgeblieben all die Zeit über, und es scheint, daß er auch fernerhin eine gute Zeit auf sich warten lassen wird. Wenn man nach Paris kommt — wo findet man sie denn, die Spuren neuen Lebens auf der Szene? Vergebens, daß man ein Viertelhundert Häuser, in denen der dramatischen Kunst geopfert wird, durchläuft, nur das Alte wird man treffen überall, das Hergebrachte, die Konvention, die „Lüge", wie Zola sagt. Viel Gutes, ohne Zweifel, aber nichts Neues. Schüchtern nur wagen sich die Versuche, den „naturalisme au théâtre" zu einer Wahrheit zu machen, hervor; im Theaterbetrieb des Tages finden sie keine Stätte, und auf eine Ausnahmsbühne müssen sie sich verpflanzen lassen, auf das „Théâtre libre", das nur mit literarischen Feinschmeckern rechnen kann.

Mit wie viel Sorgfalt, wie viel Zärtlichkeit hat Zola es versucht, die Keime eines Besseren aufzudecken in den neuen Erscheinungen; wie hat er sich über alles naturalistisch „Echte" gefreut, bis zu dem wirklichen Kirschbaum hin im „Freund Fritz" und dem veritablen Interieur eines „Klub" bei Gondinet; aber zuletzt hat auch er erkennen müssen, daß man hier nur mit den Äußerlichkeiten einer neuen Kunst noch spielt, daß wohl diese oder jene

einzelne Wirkung vom Realismus profitiert, aber dafür ringsumher um so fröhlicher der schönfärberische Schimmer der edlen Gefühle, der idealen französischen Noblesse gaukelt. Und er selbst, so oft er mit Dramatisierung seiner „Rougon Macquart" den Fuß auf das Theater setzte, hat durch die ärgsten Zugeständnisse an den landläufigen Theatergeschmack seine Intentionen entstellt: so noch eben im „Germinal", einer zwar von Mr. Burnach adaptierten Bearbeitung des großartigen Werkes, für die aber Zola die Verantwortung trägt, und die mit einer wahrhaft kläglichen Beflissenheit alle feineren physiologischen Entwicklungen in „Lügen" verkehrt und der Schablone der Bühne Hekatomben von Opfern bringt, an Logik und Wahrheit.

Wo das am grünen Zweig geschieht, darf man sich über Rückfälle des jüngeren Geschlechts nicht wundern, welches von dem Feuereifer des Apostels nichts weiß und nur einer Strömung des Tages behaglich folgt, so lange es sich von ihr getragen fühlt, Ein gutes, d. h. schlechtes Beispiel dafür, wie schon bei der ersten Berührung mit dem Theater Konzessionen über Konzessionen von den französischen Autoren gemacht werden, hat in diesem Frühjahr Jean Richepin geliefert, dessen Schauspiel „Der Freibeuter" (Le Flibustier) ich als jüngste Novität an der Comédie Française vorfand. Richepin, der in Deutschland durch seine Abenteuer mit Madame Bernhardt bekannter ist als durch seine Schriften, hat in diesem dreiaktigen kindlichen Versstück seine Anfänge vollständig verleugnet: er begann als ein „Entschiedener", Unversöhnlicher, als der Autor der kecken „Blasphèmes", um auf dem Theater sogleich ein recht frommer und zahmer Herr zu werden. Nicht daß er mit Schlichtheit die Gefühle einfacher Leute, braver Fischer und guter Frauen schilderte, fällt hier auf, natürlich nicht; sondern daß er, statt eine kleine Welt objektiv aufzufassen, in allen ihren Lebensäußerungen, den frommen und häßlichen, den schlichten

und brutalen, über das Ganze eine süßliche Theatersauce gießt und über alte Freibeuter und Seeräuber ein bengalisches Licht des Edelmutes leuchten läßt. Nur von zärtlichen Empfindungen, von Liebe, Treue, Begeisterung für die See wissen diese Legoëz und Pierre und Jacquemin zu erzählen, nur schöne Gefühle haben sie über das Meer heimgebracht, nicht Haß, Habsucht, ein hartes Gewissen und eine volle Börse. Statt daß wir in reale Daseinskämpfe blickten, sehen wir in einer Scheinwelt, zu irgendeiner fabelhaften Zeit, in der für romantische Fabeln hergebrachten „Normandie" Leute, welche vorgeben, Freibeuter und Fischer zu sein; in schwungvollen Alexandrinern streiten sie um ein Liebchen, versöhnen sich, vermählen sich; es gibt Erkennungen und Mißverständnisse, Erzählungen von Schiffbrüchen und falsche Todesbotschaften, und der ganze wohlbekannte Apparat konventioneller Motive spielt verdrießlich. Und was das Seltsamste bleibt: derselbe Autor, dem dieses alte Lied auf die Lippen trat, sobald er die Bühne nur erblickte, kommt genau um dieselbe Zeit mit einem neuen realistischen Roman angezogen: zwar ist auch seine „Césarine" von idealistischer Schönfärberei nicht frei, aber sie fesselt durch gute Beobachtung und durch scharfe, ruhige Schilderung des Kommuneaufstandes und des Bürgerkrieges. Hier wissen wir genau, wo wir stehen, und folgen mit Sicherheit; dort schwebt Alles in der Luft, und ob wir im 17., 18., 19. Jahrhundert sind, davon hat sich wohl der Autor eine Vorstellung gebildet, aber sie uns mitzuteilen mißlingt ihm völlig. Zwei von Grund aus verschiedene Welten sind so französischer Roman und französisches Drama geworden: in dem einen herrscht Natur, Treue gegen das Leben, Beobachtung; in dem anderen Konvention, Mache, Unnatur. Das Ziel und das Mittel des einen die Wahrheit; das Ziel des anderen der Erfolg, und das Mittel: „Mensonges".

Nation 23. 6. 88.

Eine andere charakteristische Novität, eine von denen, die nicht zu den „pièces d'exportation" gehören, sondern die man nur in Paris selbst genießen kann, fand ich am Odéon. Es war ein unbestrittener Erfolg, den Madame Judith Gautier, die Tochter Theophils des Farbenprächtigen, mit der „Marchande de sourires" erwarb, und immer von neuem wurden die angekündigten Theaterferien, zuströmenden Besuchern zu Liebe, weiter hinausgeschoben. Das Stück spielt mit japanischen Vorstellungen, aber es lebt in französischen: das ist, in zwei Worten ausgedrückt, sein Wesen. Madame Gautier ging nach Japan, nicht wie bei uns Ebers nach Ägypten geht, um einem Triebe der Halbbildung zu genügen, sondern aus ererbter Freude am Pittoresken; aber wie es jenem begegnet, aus ägyptischen Königstöchtern Leipziger Backfische zu machen, so und noch wunderlicher mischt sie in das peinliche Zeremoniell japanischer Lebensformen die Motive des Boulevarddramas und die Sittenschilderung im Stile von Alexander Dumas fils ein: ihre „Marchande de sourires" ist eine japanische Kollegin jener zweifelhaften Frauen, welche uns der Dichter der „Demimonde" geschildert, Olympia, Georgette, Coralie heißen ihre berühmten Muster, und Madame Gautier versucht uns glauben zu machen, daß auch in Japan ces dames die gebietende Rolle spielen, welche ihnen in Frankreich zufällt. Vielmehr sie selber glaubt es, weil sie jene seltsame Farbenblindheit des Parisers besitzt, die alles, was an anderen Ecken der Welt, irgendwo là-bas (wie der bezeichnende Ausdruck sagt) geschieht, nur in den hergebrachten Tönen sieht; weil sie nicht unbefangen auffasst, was sie über Japan etwa erfahren hat, sondern alles nur durch das Medium der französischen Tradition zu erblicken vermag. So gebunden ist ihre Phantasie, daß sie die Motive von Totschlag und japanischer Blutrache einzig im Stil

des romantischen Vorstadtdramas zu gestalten weiß, und daß sie mit der Hauptfigur ihres Stückes, der Kurtisane, ganz im Fahrwasser der Dumas und Sardou verbleibt, gerade da, wo sie fremdländische Echtheit am eifrigsten erstrebte. Ein Paradoxon der deutschen Romantik sagte: nur dasjenige gehe in ein Gemüt ein, was allenfalls auch darin hätte entstehen können; von Madame Gautier kann man etwas Ähnliches sagen: nur das, was schon in ihrer Anschauung lebt, nur das, was ihrer hier und dort und überall begrenzten nationalen Auffassung gemäß ist, geht in ihre Produktion ein; die Fülle des Existierenden aber bleibt draußen. Mit anderen Worten: sie ist eine Manieristin.

Und wenn man sich nun von der Schülerin zu den Meistern wendet — die gleiche Erscheinung. Manieristen sind sie, die Dumas und Sardou, denn immer nur das eine und immer wieder dasselbe Stückchen Paris fassen sie auf, in der nämlichen künstlichen Beleuchtung stets, mit denselben Bühnenmitteln, denselben konventionellen Beschränkungen der Wahrheit. Man rühmt dem französischen Drama nach, daß es das soziale Bewußtsein und die soziale Sitte des Landes kraftvoll widerspiegele; allein wenn man besser hinsieht, so erkennt man leicht, ein wie kleiner Ausschnitt des Pariser Lebens umschrieben ist, in diesen Aristokraten und Kokotten, diesen Nichtstuern männlichen und weiblichen Geschlechts. Das flanierende Paris, das Paris der Klubs und der großen Boulevards, des Faubourg St. Germain und der Maison Dorée mag hier dargestellt sein mit feiner Sicherheit — aber wer schilderte uns auf der Bühne das arbeitende Paris, das Paris der rive gauche, in dem die geistigen Kämpfe ausgefochten werden, und jene Stätten modernen und realen Daseins alle, die das gewaltige Sein dieser Hauptstadt erst vollenden? Wie die französische Tragödie alten Stils lediglich mit Königen und Feldherren es zu tun hatte, so bevorzugt auch das neue Drama, oligarchisch gesinnt

wie es ist, die Aristokraten jeder Art: nur wer adlig, reich oder schön ist, nur wer schick ist oder schick sein möchte, geht in diesen Himmel ein. Aber dieses ganze Durcheinander von echter und nachgemachter Vornehmheit, von Grafen und Abenteurern, von Franzosen und Rumänen, Spaniern und Ungarn, wie es etwa Sardous „Dora" erfüllt — wie bald hat man es kennen gelernt in allen seinen Formen, wie bald wird man dieser Typen müde, die nur klug ersonnene Figuren in einem gewandten Schachspiel, nicht Charaktere von eigener Lebenskraft und Fülle darstellen. Als das Stück neu war, vor zehn Jahren, hat es mit seiner raffinierten Intrige, mit den paar großen Szenen, zu denen es sich zuspitzt, mit seinem glitzernden Geplauder auch mir als eine amüsante Arbeit des schlauen Technikers gegolten; aber wie verblaßt waren seine Reize, als ich jetzt im Gymnase es wiedersah: schal wie abgestandenes Bier an heißen Sommertagen erschien mir nun die berühmte „Dora". Die künstliche „Spannung" da man die Intrige bereits kennt, ist verflogen, und der Duft und Reiz, den die Mode des Tages einst hinzutrug, hat auch der Tag wiederum genommen. Kann aber das das wahre, moderne Drama, das vielgerühmte Muster sein, welches schon nach einem Jahrzehnt Gehalt und Geschmack so gründlich verloren hat? Und jede Reprise ergibt die nämliche Lehre: auch des feineren Dumas „Affaire Clémenceau", als sie sich jüngst von neuem präsentierte, fand ein erkaltetes Publikum, seine „Francillon" ist heute verschwunden, und wenn sie wieder auftaucht, wird sie ein ähnliches Schicksal haben, wie ihr älteres Geschwister. Der „Fremden" Dumas ist es bei uns in Berlin, als man sie wieder hervorsuchte, nicht besser ergangen. Was aus dieser Epoche lebt, das sind gerade diejenigen Werke, welche aus dem engen Vorstellungskreis der Manieristen herausfallen und die bürgerliche Welt in ihrem Zusammenstoß mit der Aristokratie, den Kampf der politischen und sozialen Tendenzen mit

Wahrheit und Schärfe schildern: etwa Augiers „Giboyer"-Schauspiele, welche diese Motive in der Form des Dramas gestaltet haben, und sein „Gendre de Mr. Poirier", der sie in der Form der Komödie auffaßt: sie wirken noch heute im Théâtre Français, dank ihrer realistischen Unerschrockenheit und der angeschauten Kraft der Charaktere.

So hoch schwingt sich die gegenwärtige französische Komödie nicht, aber noch immer pulsiert in ihr das nationale Leben und ein eigenartiges Naturell kräftiger, als in der Tragödie und den sozialen Dramen. Wie wir für den einen Moliere alle Corneille und Racine und Victor Hugo hingeben — denn diese repräsentieren nur eine bedingte, einseitige Form der Tragödie, die gallische, wo jener zu den obersten Wirkungen des Humors und der Satire aufsteigt — so sehen wir auch in dem heutigen Lustspiel das Talent der französischen Rasse sich gültiger aussprechen als in ihrem Sittenstück. Die „Comédie-vaudeville", die bald zur Posse hinüberneigende, bald zum Lustspiel aufstrebende Gattung, blüht, wo die auf soziale Konflikte ernsthaft hinzielende Schilderung, weil sie in der Schablone ganz sich verfangen hat, aus dem Bannkreis der stets gleichen Motive nicht herauskommt. Seit zwanzig Jahren ist kein neuer Name zu dem Dreigestirn der Augier, Dumas, Sardou hinzugekommen, während die Nachfolger Labiches auch nach dem Tode des Meisters fröhlich fortarbeiten in seinem Sinne. Daß dieser Sinn der höchste nicht ist, ist gewiß wahr: Kinder Scribes sind beide Gattungen, das moderne Drama wie die Comédie-vaudeville, und nach dem Höchsten hat auf keinem Gebiete der Mann mit dem nüchternen, schlauen Bourgeoisgesicht gestrebt, der das französische und zum Teil das europäische Theater so lange Zeit hindurch beherrschte; aber was im Drama vom Übel war: die regulierende, mit Menschen wie mit Ziffern spielende Mechanik, die sich Technik nennt, und die auf bloß

symmetrische Wirkungen, auf die Effekte der Situationen, nicht der Charaktere abzielende Handwerksübung, das kann in diesem minderen Gebiet der Posse, wenn ein fröhliches Temperament und noch besser der Sinn für phantastische Steigerung des Möglichen es antreibt, ergötzliche Wirkungen wohl schaffen. Auch die Sauberkeit, mit der gearbeitet wird, und die Gewandtheit, mit der sich Schweiß und Fleiß verbergen, wird hier zum Vorzug; und allerdings, wenn wir diese Arbeiten mit den heimischen vergleichen, so haben wir Ursache genug, das Haupt zu beugen und die Überlegenheit der Franzosen bedingungslos einzugestehen.

Den Possen gehörten die großen Erfolge dieser Saison, die Vorstellungen, die bis zur ersehnten hundertfachen Wiederholung anstiegen und der starken Lachlust der Pariser willkommensten Stoff immer von neuem boten. Die „Varietés" hatten Meilhacs „Décoré"; in der „Renaissance" war „Cocquart und Bicoquet" an der Tagesordnung; im „Vaudeville" triumphierten die „Surprises de divorce", auf deutsch „Madame Bonivard". Das letzte Stück verdiente vielleicht, was den Bau anlangt, den Preis, es ist sehr geschickt entwickelt nach allen Regeln der Technik und macht die Pariser unendlich lachen, weil es das ewige Thema der lustigen Schwiegermutter in den derbsten Noten illustriert; aber ich konnte ihm sonderliches Gefallen dennoch nicht abgewinnen, es geht mir darin alles zu nüchtern, zu verstandesmäßig zu, und ich verlasse das Theater mit dem Gefühl der Leere und Öde; Possen dieser Art, wenn meine Heiterkeit andauern soll, müssen einen Stich ins Phantastische haben. Übertreibung, wenn sie nur drastisch genug ist, um die Schilderung in das Reich freieren, humoristischen Spiels zu heben, schadet hier nicht, im Gegenteil, sie ist es, die erst das Gefühl einer eigentlich poetischen Wirkung geben kann. Darum scheint mir „Cocquart und Bicoquet", wenn es gleich weniger solid gearbeitet ist, höher an Wert zu stehen: wir sind hier

unter ergötzlich geschilderten Philistern, die ein vermeintlicher Mord in Aufregung hält und zu tausend Dummheiten anstachelt; und mit köstlichen Übertreibungen stellen die Autoren dar, wie der angebliche Mörder ein Objekt bald des Mitleids und der Sympathie von seiten der Philister, bald der Gegenstand wollüstigen Gruselns und hilferufender Furcht wird; es ergibt sich eine wundersame Parodie des kleinstädtischen Prozeßverfahrens, und auch die erotischen Derbheiten, weil sie ins Phantastische fallen, stimmen hier zum Ganzen, während sie sonst oft als eine raffinierte Zutat lästig werden.

Von diesen Übertreibungen der Posse bis zur Karikatur der Operette ist nur ein Schritt. Die Vorstellung von Offenbachs „Prinzessin von Trapezunt" in den „Variétés" hat mir eine Vorstellung davon gegeben, was die Pariser Operette in ihrer guten Zeit, als der Übermut noch lustig und die Frechheit noch geistreich war, gewesen sein muß. Die ganze Lebenslust des zweiten Kaiserreiches, die unverwüstliche gaieté der Franzosen, hat sich in dieser Gattung zur Darstellung gebracht. Während heute die Operette auf der einen Seite nach dem Stil der Großen Oper töricht hinstrebt und durch Massenwirkungen und Evolutionen alle intimeren Wirkungen abschneidet, und während sie auf der anderen Seite in die pure, trottelhafte Karikatur hineingeraten ist, die jeden Menschen mit gesunden fünf Sinnen abstoßen muß, herrscht hier noch die wogende Lustigkeit einer toll gewordenen Phantasie, der es bei aller Zügellosigkeit dennoch nicht an künstlerischem Maß und bei aller Übertreibung nicht an gesunder Satire fehlt. Dieser über Nacht reich gewordene Akrobat Cabriolo, der sich einen Grafen nennt und den großen Herrn spielt, mit burleskem Ungeschick — war er nicht in napoleonischen Tagen allen eine bekannte Figur, wenn man ihn aus dem Stil der Operette und des Märchens in den Ton der Wirklichkeit übertrug? Und dieser arme Sparadrap, der als

fürstlicher Hofmeister so viel Scherze und Strafen und Schläge über sich ergehen lassen muß — kann es nicht inmitten all des lustigen Trubels uns nachdenklich stimmen, das bedrängte, gestoßene Menschenkind? So stark auch die Übertreibungen hier sind, die Wahrheit des Lebens schimmert doch durch alle Hüllen durch; und mehr Beobachtung, mehr Natur und Fülle des Seins finde ich in Werken dieser Art, als in den vielgerühmten technischen Meisterstücken des Herrn Sardou.

Was aber den hinreißenden Eindruck hier vollendet, das ist die Kunst und Heiterkeit der Darstellung.

Nation 30. 6. 88.

III

In „Adrienne Lecouvreur", dem allbekannten Drama von Scribe und Legouvé, gibt es eine berühmte Stelle, gleich beim ersten Auftreten der Heldin. Adrienne kommt ins Konversationszimmer des Théâtre Français, aufmerksam in ihrer Rolle lesend und des Getriebes um sich herum nicht achtend; und als man sie fragt, was sie denn so weltvergessen suche, antwortet sie nur, in zwei Worten: „Die Wahrheit".

Nun wird wohl niemand Scribe, den Erfinder der raffinierten französischen Theatermache, eines übertriebenen Wahrheitsdranges anklagen; unzählige Male hat er, dem Effekt zuliebe, der Wahrheit ein Schnippchen geschlagen, und ganz ohne Bedenken mochte er z. B. (um bei der „Adrienne" zu verbleiben) auf amüsante Salonintrigen den Trumpf einer stillosen Vergiftungsszene mit tragischen Schlagern setzen. Wenn also selbst er im Konversationszimmer des Théâtre Français das Streben nach der Wahrheit beobachtet, wenn er schon in jener galanten Periode des Marschalls von Sachsen Adrienne Wahrheit erstreben sieht, so muß die französische Schauspielkunst nach diesem Ideal in der Tat ausgeblickt haben, seit man-

cher Zeit. Und die Geschichte bestätigt, was der Komödiendichter sagt; seit mehr als einem Jahrhundert, seit den Tagen der Clairon, Lekain, Talma hat das Verlangen nach Wahrheit und Natur, das Streben, die Fesseln der klassischen Konvention abzuschütteln, auf dieser Bühne nicht stillgestanden.

Aber dasselbe Schlagwort deckte verschiedene Begriffe, in alter und neuer Zeit. Die Wahrheit Talmas und die Wahrheit der Madame Sarah Bernhardt zeigen zwei ganz verschiedene Gesichter: jener, trotz seinem Widerspruch gegen den klassischen Singsang, ist aus dem tragischen Tremolo nicht herausgekommen; diese geht in der rücksichtslosen Echtheit ihres Konversationstones bis an die äußersten Grenzen, und ihre virtuose Natürlichkeit wird fast wieder zur Unnatur. Jener Passus in „Adrienne" selbst hat zu anderen Zeiten anderen Ausdruck gefunden: die Rachel, für die die Rolle einst geschrieben ward, sprach sie nach einer feierlichen Stille, während der ganze Körper sich zu heben schien, mit starker, gewichtiger Stimme; Frl. Bartet, der gegenwärtige Stern der Comédie Française, spricht sie ohne jede Kunstpause im einfachen Umgangston, mit ruhiger Sicherheit, mit einem kurzen, klugen Augenaufschlag. Die eine war eindrucksvoll, die andere ist natürlich; jene erhob im Sinne der Autoren ihre Replik zu einer Pointe für sich, diese will in der Einheit des Kunstwerkes verbleiben, selbst wenn ihr so der augenblickliche Effekt entgeht. Der ganze Widerstreit der Prinzipien, der die französische Schauspielkunst heute durchzieht, kennzeichnet sich an diesem einen Beispiel.

Seit den Anfängen ihres Dramas haben sich die Franzosen gewöhnt, Dichter, Schauspieler und Publikum, neben und über der Einheit der dramatischen Wirkung die Vielheit der Einzelwirkungen zu kultivieren. Das Ideal eines „Gesamtkunstwerkes", wie es bei uns Richard Wagner vorgeschwebt hat, hätte in einem französischen Kopfe überhaupt nicht entstehen können; und innerhalb des Dramas

die einzelne Szene, innerhalb der Szene den einzelnen Vers und die Pointe herauszuheben, trieb es die Corneille und Racine so gut einst an, wie die Augier und Dumas von heute. Das ergibt die „grande scène", das berühmte „mot", den schönen Vers. Pailleron, in der „Welt, in der man sich langweilt", spottet darum über das Drama mit dem „einen schönen Vers"; einem deutschen Dichter hätte solcher Einfall gar nicht kommen können, denn auf die Einzelheit gehen wir ja nicht (wenn wir nicht gerade Moser oder Blumenthal heißen); wir wollen das Gesamtkunstwerk. Vorteile und Nachteile dieser französischen Kunstübung liegen zu Tage: die Fähigkeit, Feinheiten des Details zu geben und zu empfangen, steigert sich, der Geschmack lernt unterscheiden und nuancieren, und gewiß ist damit außerordentlich viel gewonnen; aber die Sicherheit, mit der Wirkungen hier erzielt werden, raubt ihnen auch die Unmittelbarkeit, und der Zusammenhang der Stimmung wird leicht zerrissen. Wenn jenes berühmte Wort des Augustus bei Corneille „Soyons amis, Cinna", wenn das „La vérité" in „Adrienne" und das „Efface" im letzten Akt der „Fourchambault" stets den nämlichen Eindruck macht, das nämliche Bravo hervorruft — wie kann der Schauspieler sie unbefangen, natürlich hervorbringen. Weiß er doch, daß seit Jahrhunderten in der klassischen Tragödie so gut wie bei Moliere diese und diese Wirkung niemals versagt hat, und daß, so gut wie Er die Applausstelle kennt, das wohlerzogene Publikum sie kennt und auf sie wartet, wie er, der Darsteller, auf sein Stichwort. Welche Blamage darum, wenn der Beifall einmal ausbliebe; und wie muß sich der Schauspieler mühen, der kleine noch mehr als der große, durch engsten Anschluß an die Konvention, durch all die bekannten Drucker und kleinen Mittelchen das obligatorische Bravo auch ja herauszubringen. Von der unmittelbaren, befreienden Kraft des Applauses bei offener Szene, wie sie die deutsche Bühne kennt, von jener spontanen, elektrischen Entladung, wo

sich ungewöhnliche Spannung in ungewöhnlichem Dank löst, weiß die französische nur selten; der Beifall, selbst an jenen hergebrachten Stellen, hat etwas Gewohnheitsmäßiges, und ihn zu entfesseln bedarf es oft der bezahlten Handreichungen der Claque.

Die Konvention ist so die große Macht, unter der die Pariser Schauspieler so gut wie die Autoren stehen, im Guten und im Schlimmen. Auch die originelleren unter ihnen, welche auf Wahrheit und Modernität energisch hinstreben, ein meisterhafter Charakteristiker wie Mr. Got, eine geistreiche, graziöse Natur wie Mademoiselle Bartet können sich von den Nachwirkungen der klassischen Kunst nicht völlig freimachen. Es bleibt ein Rest von Absichtlichkeit, von Bewußtheit, der aus der Pose des alten Dramas noch entstammt; dieses nie ohne Aplomb vorsichgehende erste Entree der berühmten Darsteller, dieses abscheuliche Spielen ins Publikum, von dem kaum einer der Franzosen frei ist, sie widerstreiten der Wahrheit und stören die Illusion, auf welcher das Drama für uns beruht: daß wir nur zufällige Zuschauer sind in diesem Spiel. Für die französische Darstellungskunst ist das Publikum allemal ein notwendiger, nicht fortzudenkender Bestandteil der Wirkung; und freilich sorgt das Parterre in seiner Lebhaftigkeit reichlich dafür, daß man seiner nicht vergißt und über den Effekt des Vorgestellten keinen Augenblick im Zweifel bleibt. So arbeiten alle Faktoren, Dichter, Schauspieler und Publikum, darauf hin, daß die volle Natürlichkeit, welche bei den Besten der Italiener oder Deutschen uns entzückt, und welche die Franzosen in der bezaubernden Leichtigkeit ihres Umgangstons so gut erreichen, unterbrochen wird durch herkömmliche Beschränkungen der Wahrheit.

Macht sich diese Nachwirkung der Tradition sogar in der Komödie noch geltend, so ist sie in der Tragödie und im Schauspiel um so empfindlicher wahrzunehmen Nicht nur, daß die Überlieferung der alten Zeit auf die neue Ge-

neration im Konservatorium schulmäßig übertragen wird — das Institut heißt Konservatorium, sagt Zola, weil es hier nur auf zähes Konservieren, nicht auf frisches und selbständiges Gestalten abgesehen ist — nicht nur daß die Abiturienten dieses Konservatoriums auf dem Boden des „Odéon" ihre Künste dann ausüben, Posen machen, die Augen rollen, den klassischen Faltenwurf werfen, und würdig und „solennel" ausschreiten, — auch in das moderne Drama, da wo es einen ernsteren Gehalt erstrebt, wo gespanntere Situationen entstehen, greift diese Tradition über, und das tragische Tremolo und die pathetische Hohlheit verfolgt uns bis zu Richepin und Sardou. Man schreit, macht große, heroische Gesten, reißt die Augen auf — alles mit einer entschiedenen Wirkung, wenn bedeutende Künstler wie Got und Worms es vorbringen, aber doch konventionell durch und durch, in einem national beschränkten Stile. Selbst die stärkste schauspielerische Natur, die vielleicht gegenwärtig in Paris wirkt, Mr. Marais vom Gymnase, unterliegt diesen Einflüssen: er hat echte Leidenschaft und kommt in seinen besten Momenten den großen Italienern, den Rossi und Salvini, nahe; allein die Art, wie er sich gibt und hat in Augenblicken pathetischer Erregung, steht so im Banne der Konvention, daß ich nicht sicher bin, ob er ein unbefangenes, etwas skeptisches Publikum gerade da, wo er am französischsten aufschreit und rast, nicht zum Lachen brächte. Offenbar ist die große Stilfrage, welche die ersten deutschen Schauspieler bereits gelöst haben, für die Franzosen noch nicht entschieden: ihr Naturalismus macht noch zaudernd halt vor den klassischen Mustern, wo bei uns die Sonnenthal und Kainz gefunden haben, daß es für die gegenwärtige Schauspielkunst, stelle sie nun Schiller oder Freytag, Shakespeare oder Hebbel dar, nur den einen Stil gibt, welcher der Stil der Zeit ist: den realistischen.

Freier, voller dem Gegenwärtigen hingegeben und von den Gespenstern der Vergangenheit nicht bedrückt,

treten die Darsteller der Posse und der Operette vor uns hin. Alle guten Gaben der Nation, ihre gallische Lustigkeit, ihr parodistischer Spott und Übermut, ihre Drolerien und ihr Geist erscheinen nun, bei den Frauen so gut wie bei den Männern, und die Fülle der Gestalten bedrängt sich. Man deklamiert nicht mehr, man lebt die Rollen; die Lustigkeit des einen steckt die andern an, sie kommt herunter ins Orchester, sie stimmt selbst den Paukenschläger heiter und klimmt ungeniert über ins Parterre. Nur im guten Sinne wirkt hier die Konvention, wenn sie etwa den Dienergestalten, wie sie von Mr. Coquelin cadet in der Comédie-Française und von Mr. Cooper bei Offenbach verkörpert werden, die feine Schlauheit und Grazie der Molièreschen Diener mitteilt. Vollends in einer so jungen Gattung, wie die Operette, die erst in unserer Zeit aus dem kleinen Singspiel, Vorspiel oder Nachspiel zur abendbeherrschenden Gattung emporgestiegen ist, darf die Schauspielkunst frei und unbeirrt dem Triebe des Tages folgen; und was ihr an Maß und schönem Scheine so verloren geht, vergütet die Lebendigkeit und erste Frische der Ausdrucksmittel. Eine so geistreiche, originale Natur, eine so vornehme, kluge Künstlerin, wie Madame Judic, nimmt den Vergleich mit allen Genossen, innerhalb und außerhalb Frankreichs, auf; und die Unmittelbarkeit dieser Begabung haben weder die Jahre noch die zunehmende Fülle der Leiblichkeit schädigen können. Der Pariser spottet wohl, wenn er im Foyer wandelt, über die „Mère Judic", aber sobald er wieder in den Saal tritt, schwindet seine Blasiertheit, und mit der ganzen Anhänglichkeit an seine Lieblinge, die ihn auszeichnet, und mit der Sicherheit seines Theaterinstinktes erkennt er die unvergängliche Anmut und Kunst dieser Schauspielerin. Liebenswürdig ist sie immer; und bezaubernd ist sie, wenn sie lacht. Wie bleibt sie diskret im Übermut, wie gleiten ihr die leichten Melodien leicht und glitzernd von den Lippen, Perlen gleich. Wenn sie mit den einfachsten

Mitteln, mit einer halben Geste, einem Blick in der „Angot" die Rivalin zurückweist, wenn sie mit ruhiger Verachtung der pariserisch-zügellosen Mademoiselle Granier das improvisierte Wort entgegenwirft: la rue! — so empfindet man, daß sich hier in der Tat die Rollen und die Personen decken und daß sich die Königin der Operette der andrängenden Gaminerie würdig und graziös entgegenstellt.

Ein Wort möchte ich noch sagen von der Inszenesetzung in Paris. Auch hier derselbe Gegensatz zwischen den Prinzipien der modernen Kunstübung und den Konventionen der alten: in dem Schauspiel aus der Gegenwart, in der Komödie, der Operette ist die Ausstattung bemüht, das wirkliche Leben wiederzugeben, in der Tragödie ist die Einfachheit der klassischen Zeit noch Muster. Auch hier also wird die Tragödie nicht als etwas Fortlebendes empfunden, sondern als ein in den alten Formen zu konservierendes Objekt der Pietät; und während wir Deutschen Schiller und Shakespeare mit allen modernen Mitteln ausstatten und nicht glauben, daß diese Poesie, wenn sie lebendig und sinnfällig wird, in ihrem Werte verliert, bleiben die Säle der Alexandrinerstücke so frostig und langstilig wie von alters her. Und in der Tat möchte es schwer fallen, diese Dramen, die in einem imaginären Griechenland und Rom spielen, die nur abstrakte Gedanken und Empfindungen, aber kein individuelles Kostüm, Milieu haben, in konkrete Erscheinung treten zu lassen.

Für die Reformbedürftigkeit der Pariser Bühne spricht, mehr als alles, der ganz unfranzösische Eifer, mit dem diejenigen, welche die Zustände erkannt haben, nach Hilfe umblicken außerhalb der nationalen Literatur. In Zolas Bestrebungen spielt das Urteil der Fremden, das Theater des Auslandes eine bemerkenswerte Rolle; und im „Théâtre libre" hat man es diese Saison, da die jüngeren Kräfte nicht viel Bemerkenswertes brachten, mit einem naturalistischen Drama aus Rußland versucht und Tolstois

„Macht der Finsternis" mit Erfolg dargestellt. Als dann jüngst die „Meininger" nach Brüssel kamen, hat eine Gesellschaft von Theatermännern, mit Mr. Claretie von der Comédie-Française an der Spitze, die Reise nach Belgien gewagt, und voll Anerkennung für diese Kunst der Inszenesetzung, wie sie sich in „Julius Cäsar" bewährte, ist sie zurückgekehrt.

Indem ich alle diese Umstände erwog, entstand mir die Frage: ob es nicht möglich und nützlich wäre, wenn man den Franzosen die Kenntnis derjenigen dramatischen Dichtung vermittelte, welche in dem Streben nach Wahrheit und Modernität am erfolgreichsten gewesen ist? Welche erfüllt und in den Formen der Szene erfüllt, was unter den Russen Tolstoi und unter den Franzosen Zola und einige Jüngere nur tastend versucht haben? Das Drama, von dem Zola träumt — liegt es nicht vor in den „Gespenstern"; und was wäre der Eindruck, wenn man die Besucher des „Théâtre libre" vor die Werke der Nordländer nun plötzlich stellen könnte?

Während ich aber noch so dachte, erschien eines Tages im „Figaro" die folgende Notiz:

„Le directeur du Théâtre-Libre, Mr. Antoine, a reçu le manuscrit d'une traduction des Revenants, drame en trois actes, d'Enrik Ibsen, par M. de Heyssem.

M. Antoine croit que cette tentative, que lui a conseillé M. Emile Zola, aura une importance et un retentissement analogues à la soirée de la Puissance des ténèbres."

Ibsen auf der französischen Bühne — das war die Perspektive, mit der ich Paris verließ.

Nation 7. 7. 88.

ZUR ERÖFFNUNG DES LESSINGTHEATERS

Vor einem festlich zerstreuten Publikum ging die erste Vorstellung des „Nathan" in Szene, und den Schauspie-

lern gelang es nicht, weder Herrn Possarts rhetorisch singendem und sagendem Nathan, noch Herrn Salomons grotesk-pathetischem Sultan, noch Herrn Vischers sündhaft grobem Patriarchen, das Interesse der Hörer festzuhalten. Auch die interessanteren Leistungen, welche Herr Drach als Tempelherr, Herr Kober als Klosterbruder und besonders Herr Adolf Klein als Derwisch boten, kamen in diesem ungleichen und unfertigen Ensemble nicht zur vollen Wirkung. Man verblieb also so lange wie möglich in dem kleinen Foyer, in den breiten Korridoren und einigte sich zuletzt in dem Urteil, daß das Mißlingen dieser ersten Vorstellung noch nichts entscheide, da ja nicht im klassischen, sondern im modernen Drama die Zukunft dieser Bühne liegen werde. Weshalb bei solchem Vorsatz gerade zu einer Aufführung des „Nathan" das Publikum geladen ward, blieb unerfindlich, wenn nicht das Bedürfnis des technischen Direktors, Herrn Possart, in Rechnung gezogen wurde, sich sogleich mit einer beherrschenden Rolle einzuführen; aber da das Mißlungene dieses Beginns bereits von allen empfunden und von einigen sogar ausgesprochen wird, so wollen auch wir uns bei diesem verlorenen Posten nicht länger aufhalten — wir wollen nach der provisorischen Eröffnung die definitive erwarten und, bis sich der Terpentingeruch des neuen Hauses verzogen hat, lieber ein paar allgemeine Bemerkungen aussprechen, wie sie der Beginn dieser Bühnensaison nahe legt.

Liest man die Anzeigen der theatralischen Genüsse, die in der laufenden Woche zu holen sind, so kann nicht nur dem Kritiker, auch dem harmlosen Theaterbesucher kann angst und bange werden. Eröffnung des Lessing-Theaters, „Graf Waldemar" im Deutschen Theater, ein neuer Schwank im Hoftheater, Eröffnung des Berliner Theaters, neue Einakter im Deutschen Theater — eine Fülle der Gesichte dringt auf den aus stilleren Weltwinkeln Heimkehrenden ein. Da kann es an besorgten Gemütern nicht fehlen, die sich den Kopf der Herren

L'Arronge, Barnay und Genossen zerbrechen und mit zum Himmel gerungenen Händen fragen: Was will das werden? Kann in diesem Kampf ums Dasein die Kunst ohne Schaden bestehen, kann Berlin die neuen Häuser alle füllen? Und man sieht einem drohenden Zusammenbruch, einer allgemeinen Abspannung geängstigt entgegen, die das Ende aller Dinge, das Ende dieser Spielzeit voll Drang und Kampf bedeuten soll.

Ich gestehe, daß ich solchen Befürchtungen gegenüber ein fröhlicher Optimist bin. Seitdem das Deutsche Theater die Alleinherrschaft des Hoftheaters zuerst erschüttert hat, sind die Berliner Bühnenverhältnisse besser, aber nicht so vollkommen geworden, daß nicht ein breiter Platz für neues Streben könnte gefunden werden. Zumal in unserer mächtig anwachsenden Hauptstadt, durch die, wie durch alle aufblühenden Gemeinschaften, ein starker Zug nach Zerstreuung und künstlerischem Genuß geht. Berlin ist eine Theaterstadt geworden, die fast an die Seite von Paris rückt; und so wird der Zuwachs von zwei neuen Bühnen nicht bedrohlich wirken, sondern anregend, wenn die richtigen Wege gefunden werden und beschritten. Nicht das Publikum wird fehlen in der Millionenstadt und nicht die Schauspieler; und der Zug nach der Residenz, der auch im Theaterleben von Jahr zu Jahr lebhafter wird, wird das Beste, was die deutsche Bühnenwelt besitzt und bietet, was in ihr noch beweglich, strebend, heischend ist, auf die Berliner Szene führen. Und nur eine Frage ist es, die Gegenstand der Sorge sein kann, und die über alles entscheiden wird: die Frage der Repertoirbildung.

Die Armut der deutschen dramatischen Produktion, oft erörtert und beklagt, wird auch auf den neuen Bühnen bald wahrnehmbar werden; und es wird sich nun darum handeln, mit dem Vorhandenen besser zu wirtschaften als vorher, und freieren Raum zu geben allen Schaffenden und Strebenden, daß sie die Tragkraft ihres Talentes

erproben. In diesem Punkte vor allem hat das Deutsche Theater die Erwartungen schwer getäuscht, es hat in einem engen Kreise seine Besucher festgehalten und von Lubliner zu Blumenthal und wieder von Blumenthal zu Schönthan sie hingeführt, und hat den Machern, den Machern zumeist, den Raum gegeben zu breiter Wirkung und Entfaltung. Nun wird schon die Not dazu drängen, vertrauen wir, auf den alten und den neuen Theatern, sorgsamer nach allem auszuschauen, was Bühnenfähigkeit verheißt, ein freierer Zug wird sich durchsetzen, und wenn auch in dem Kampfe dieses Bühnenjahres die Unternehmer das Ihrige verlieren sollten — das literarische und das theatralische Leben kann nur gewinnen, und das Interesse der Allgemeinheit begrüßt darum die neuen Gründungen mit freudigem Sinn. Weder das Zuviel des Dargebotenen, welches die Näherstehenden im Anfang, solange noch die großen Zugstücke nicht genug gefunden sind, ermüden mag, noch die mancherlei kunstfremden Mittel und Mittelchen, zu welchen die Rivalität etwa hintreiben wird, können dies Gefühl aufheben; und wenn nach Ablauf dieses Theaterjahres auch nur ein einziges neues Talent wird gewonnen sein, nur ein dramatischer Autor, dem das Wort bisher abgeschnitten war, wird gehört worden sein, so werden wir schon glauben, daß die Unruhe der Kampagne nicht vergebens war. Und wer die Kriegskosten bezahlt — ich wüßte nicht, was dem Publikum gleichgültiger sein könnte; es bleibt auf alle Fälle der Dritte, der sich freut.

Nation 15. 9. 88.

ZUR ERÖFFNUNG DES BERLINER THEATERS

In den zahlreichen Aufzeichnungen, welche sich Schiller zu seinem „Demetrius“ gemacht hat, trifft man auch auf eine sorgsam abwägende Übersicht aller Vorteile

und Nachteile des Stoffes. „Gegen das Stück läßt sich anführen," so schrieb hier der Dichter, „die Schwierigkeit, es zu exekutieren auf den Theatern; für das Stück spricht, daß es ganz Handlung ist, daß es viel für die Augen hat. Der Stoff ist günstig wegen seiner mancherlei sinnlichen und zum Teil prächtigen Darstellungen; darunter ragt hervor der polnische Reichstag, der Einzug in Moskau. Außer diesen gibt es noch Züge brutaler Zargewalt, Mordtaten, Schlachten, Siege, Zeremonien usw".

Was Schiller als einen Nachteil des Stückes noch empfand, die Schwierigkeit es zu exekutieren auf den Theatern, hat die vorschreitende Kunst der Inszenierung seither überwinden gelernt; und nicht weit von jenem Weimar, in dem er seine kühnen Entwürfe plante, in Meiningen sind die Anregungen erwachsen, welche heute seine Dichtungen zu neuer glänzender Bühnenwirksamkeit überall erstehen lassen. Jetzt erst treten sie in das volle szenische Leben heraus: die anstürmenden Pappenheimer des „Wallenstein", der Krönungsjubel der „Jungfrau von Orleans", der polnische Reichstag des „Demetrius"; und die starken Wirkungen, welche die Meininger, welche Herr Barnay in der Eröffnung des „Berliner Theaters", als ein Schüler der Meininger, erzielt hat, sie sind im Sinne des Dichters erzielt, wie seine eigene Aufzeichnung beweist. Wie weit auch seine bescheidenere Anforderung an szenische Verwirklichung, welche sich noch mit einer „Kopf an Kopf gedrängten Schar" — gemalter Statisten begnügte, entfernt ist von der höchst körperlichen, lärmenden, rufenden, agierenden Menge, die Herr Barnay auf sein Theater stellte — die Inszenierung wirkt hier nur mit den Mitteln unserer Zeit, was der großartige Sinn des Dichters in der seinen gefordert hat, und darum heißen wir sie willkommen.

Freilich, Schiller wäre nicht Schiller gewesen, hätte sein Wollen hier stehen bleiben können. Neben und vor

den szenischen Effekt treten die beiden anderen wichtigsten Faktoren des Stückes: die tragische Idee und der gedankenreiche Schwung der Sprache; und wenn in der Eröffnungsvorstellung des Berliner Theaters jener zu seinem vollen Rechte kam, so sind leider diese vielfach erlegen unter zwei gegnerischen Mächten: unter der Nüchternheit Laubes und dem Lärm der Komparserie. Wenn die berühmtesten Worte des Fragmentes, die Verse Sapiehas: „Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn" erstickt werden, trotz allen Anstrengungen des stimmkräftigen Herrn Kraußneck, von dem Getöse des die Schranken durchbrechenden Volkes, so ist der Punkt erreicht, an welchem die Absicht des Dichters entstellt wird von vordrängender Regiekunst; und es wird die Aufgabe der neuen Bühne sein, hier Zwecke und Mittel sicherer abzuwägen und jede Überladenheit, jedes allzu deutliche Illustrieren sinnfälliger Vorgänge auf Kosten des Wortes klug zu vermeiden.

Aber der gefährlichste Gegner der Schillerschen Intentionen ist doch derjenige geworden, welcher ihnen zu ihrem Bühnenrecht verhelfen wollte: Heinrich Laube. Er hat das Fragment ergänzt, und man muß sagen, bei allem Respekt vor seinen sonstigen Meriten: er hat es in Grund und Boden, mit Stumpf und Stiel entstellt. Und da die Tendenz, welche ihn dabei leitete, auf deutschen Bühnen noch nicht ausgestorben ist, so mag es nicht unnützlich sein, das Verfehlte seiner Bearbeitung möglichst deutlich aufzuweisen.

Ich spreche nicht von der Nüchternheit seiner Sprache, von dieser trockenen, knorrigen Sprache, die von Schillers Schwunge so seltsam absticht, und deren Unbeholfenheit in dem berühmten Verse des sterbenden Zaren ihren Höhepunkt erreicht: „So läuft der Zirkel, der mich stranguliert". Natürlich, daß Laube hinter Schiller zurückblieb; und nicht, daß er von der poetischen Höhe des „Demetrius" uns höchst unsanft hinabgleiten läßt

— daß er das Gedicht in seinem innersten Kern entstellt hat, werfe ich seiner Bearbeitung vor. Der Demetrius Schillers, wie so viele seiner Helden, wie Karl Moor, Fiesko, Wallenstein, ist ein kühner Verbrecher; Laube hat das Verbrechen begangen, ihn tugendhaft zu machen.

„Der am höchsten hervorragende Punkt oder der Gipfel der Handlung ist der Einzug des falschen Demetrius als wirklicher Zar zu Moskau, mit dem Bewußtsein, daß er ein Betrüger. Auf diese Partie fällt das höchste Licht der Darstellung. Bis dahin ist alles Streben und Hoffnung; von da an beginnt die Furcht und das Unglück." Die Achse des Stückes ist mit diesen Worten Schillers bezeichnet: auf der Höhe seines Glückes sollte Demetrius erfahren, daß er einem Betrug zum Opfer gefallen, da er sich den Zarensohn genannt; aber getrieben von der Situation und von der eigenen machtheischenden Persönlichkeit sollte er, was im guten Glauben begonnen, nun gewaltsam und wider eigenes Wissen weiterführen. „Demetrius wird eine tragische Person," sagte Schiller, „wenn er durch fremde Leidenschaften dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird, und bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt, auch die menschliche Verderbnis zuletzt erleidet". Wo aber entwickelt Laubes Demetrius mächtigste Kräfte, wo erleidet er Verderbnis der Menschheit? Ein Tugendbold ist er und bleibt er, ein unreifer Primaner, der mit einem Kodex auswendig gelernter Redensarten von Recht und idealem Streben der andringenden Fülle der Erlebnisse gegenübersteht, und der um sein Leben und Herrschen nicht kämpft, nein, der seinen Tod weichmütig erbittet, von dem Augenblicke an, da er die Gewißheit empfangen, daß er Demetrius nicht ist. Alle Andeutungen Schillers, „daß ein tyrannischer Geist in den Helden fahren muß, als er der Wahrheit inne wird, daß er durchaus nichts Weiches noch Sentimentales haben darf, sondern eine unbändige wilde

Natur ist, stolz, stark und unabhängig," hat Laube zu Boden fallen lassen, und dieses kahle, leblose Ideal, dieses Kuckucksei von einem deutschen Tugendjüngling der genialen Schillerschen Figur untergelegt. Selbst die Hauptszene des Stückes zwischen der Mutter des echten Demetrius und dem falschen, von welcher Schiller sagt: sie gehöre zu den größten tragischen Situationen und könne, gehörig eingeleitet, die größte Wirkung nicht verfehlen, — selbst diese hat Laube zernichtet, indem er dem Helden die Erkenntnis, welche der Schillersche Demetrius zu jener Zeit schon besitzt, raubt und ihn um Anerkennung bitten läßt reinen Herzens: und während sich die Gestalt Schillers „als Fürst und Staatsmann" beträgt, beträgt er sich wie ein sentimentaler Schwärmer, dem, mit dem Fürsten Bismarck zu reden, jede staatsmännische Ader fehlt. Wie imposant erscheint neben solcher Unkenntnis der realen Lebensmächte Schillers politischer Blick; und wie weit ist die schillerisierende Jambentragödie, welche auch heute noch unter uns umgeht, mit ihrer abstrakten Tugendboldigkeit und ihren weltfremden Buchidealen von der Größe des Meisters entfernt.

Herr Ellmenreich hat mehr den Laubischen als den Schillerschen Demetrius gespielt, den schwärmenden, unschuldigen, etwas gezierten Jüngling; allein innerhalb dieser Auffassung fand er feine und zarte Töne. Von Frau Zieglers Marfa wird sich ein Ähnliches schwer behaupten lassen: Alles ist bei ihr wuchtig, überlebensgroß, und von geistiger Feinheit ist niemand ferner als sie. Ihr einziger künstlerischer Grundsatz ist der Wechsel von starkem und schwachem Betonen, von gewaltig herausgeschleuderten und säuselnd geflüsterten Versen, wie es nun eben, nach dem Prinzip von gerade und ungerade, fällt; der Sinn kommt dabei weiter nicht in Frage. Für ein Volkstheater ist gerade sie bei ihren starken äußeren Mitteln und einem gewissen resoluten

theatralischen Drauflosgehen ein bedenklicher Erwerb; sie ist, all in ihrer geistigen Harmlosigkeit, eine Geschmacksverderberin ersten Ranges. Bei den weiteren Mitwirkenden scheint Barnays Regie glücklicher gewesen zu sein; ihr Spiel griff gut ineinander, und so kam eine anregende, von den Hörern durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnete Aufführung heraus, der hoffentlich viel gute und immer bessere folgen werden.

Nation 22. 9. 88.

DIE RÄUBER IM DEUTSCHEN THEATER

Inmitten des heißen Bemühens der Konkurrenten geht das Deutsche Theater ruhig seinen Weg fort, mit wohltemperierter, vornehmer Bedächtigkeit. Es hält seine engbemessene Novitätenzahl noch zurück und weiß mit den gut gerundeten Vorstellungen der „Herrmannsschlacht" und des „Grafen Waldemar" seine Besucher zu fesseln. Auch mit den neu einstudierten „Räubern" hat es das Publikum lebhaft angezogen und einen kräftigen Schritt zum Bessern gemacht.

Zu den klassischen Vorstellungen des Deutschen Theaters, welchen eine weite Hörerschaft zulief, hatten die „Räuber" bisher nicht gehört. Es fehlte an vollgültigen Darstellern des Karl wie des Franz Moor, und auch die Inszenierung war nicht ganz geglückt. Man war an die sogenannte Theaterbearbeitung der „Räuber" geraten, an jene vom Dichter nur unter dem Zwange der Umstände hergestellte Mannheimer Fassung, welche gegen den ursprünglichen Text recht wesentliche Verschlechterungen aufwies: die Handlung verlegte sie, dem Drängen des Intendanten Dalberg gehorchend, aus der Gegenwart des achtzehnten Jahrhunderts in die Zeit des Faustrechts zurück, und den Franz ließ sie in einer bloß äußerlichen Katastrophe demselben Turme verfallen, in wel-

chen er den Vater gestoßen. Wieviel höher als diese moralische Abstrafung durch die Räuberbande, welche dem Geschmack der Galerie entsprechen mochte, stand der Ausgang in der ersten Fassung, wo die von innen herausschlagenden Gewissensqualen den Argen zum Selbstmord forttrieben; und wieviel freier mußte das Drama in seinem ursprünglichen Kostüm wirken, in dem Kleide des Siebenjährigen Krieges, welche das natürliche war für den ganz modernen, den Hauch der Zeit voll atmenden Geist der mächtigen Dichtung. Dennoch hat der deutsche Theaterschlendrian, der zäheste von allen, jene Mannheimer Fassung mit ihren Ritterstiefeln und dem Franz im Turme noch vielfach bewahrt; und auch das Deutsche Theater hat sich in der gegenwärtigen Neuszenierung nicht entschließen können, mit ihr völlig zu brechen: zwar im Siebenjährigen Kriege sind wir glücklich wieder angelangt, und Karl Moor und Kosinsky dürfen ihre glühenden Klagen gegen feiles Beamtentum und die pressende Schnürbrust der Gesetze frei ausströmen; aber noch immer wird die Katastrophe des Franz nach dem Mannheimer Text dargestellt, noch immer sind manche kleinere Schlimmbesserungen der zweiten Fassung beibehalten, wo der klassische Text der ersten das vollere, echtere Wort gewähren könnte. Gerade das Deutsche Theater sollte hier sich das Verdienst gewinnen: vorbildliche, für die ganze deutsche Bühne maßgebende Texte festzustellen, welche mit genauer Übersicht über das gesamte Material und mit dem freien Urteil literarischer Bildung das Beste unseres Besitzstandes zusammenfassen, zu voller Wirkung.

Den Karl Moor hat zum ersten Mal Herr Kainz gespielt; Franz war Herr Pohl, der seit seinem ersten Auftreten in dieser Rolle um ein Merkliches gewachsen ist. Wie konventionell und theatralisch war damals das meiste in seiner Leistung, wie lebhaft und glaubwürdig wirkt er jetzt. Seine durchgebildete Mimik, seine un-

gewöhnliche Intelligenz unterstützen eine Auffassung trefflich, welche den Franz, um schillerisch zu reden, uns „menschlich näher bringen“ will: sie stellt die Figur nicht fertig vor uns hin in Abgrundsbosheit, sondern entwickelt sie vor unseren Augen mit vielen realistischen Zügen, immer die Kühnheit des Dichters mit der Wahrheit des Lebens verbindend. Nur wo die Gewalt der Leidenschaft vorschlagen sollte, wie in Franzens letzter Szene, zeigen sich die Grenzen in Herrn Pohls kluger Kunst: sein Reich endigt da, wo das von Kainz erst recht beginnt. Dieser Franz und dieser Karl sind auch künstlerisch betrachtet Brüder, aber Brüder von ungleicher Art: nach dem Realismus streben beide mit voller Kraft, aber der Realismus des einen steckt im Verstande, dem anderen liegt er im Blute, er ist für ihn Sache des Temperaments. Und wenn nun dieses Temperament, diese geniale, flackernde Leidenschaft einmal nachläßt (wie diesmal geschah), so zeigt sich nur wie hinter einer Maske jene Ursprünglichkeit des Wortes und der Gebärde, welche sonst in Kainz' Darstellung hinreißt und das Tiefste im Zuschauer aufregt: deshalb schlug zuerst der Verstand das Temperament, Franz den Karl; und erst angespornt durch die Treffsicherheit Pohls fand Kainz sich selber wieder und gewann nun doch, von der großen Szene am Turme an, das fast verlorene Spiel durch seine schöne Unmittelbarkeit zurück. Obgleich er nicht völlig Herr seiner Mittel war, klang jetzt die Stimme so von innen heraus beseelt, so vibrierend warm und wahr wie je; und auch die reiche Kunst des Sprechens, über die der Darsteller gebietet, diese wie mit natürlicher Schnelle, flüssig und doch niemals überhastig hervorströmende Fülle der Rede riß die Hörer fort und bannte sie ganz hinein in die Gewalt der Szene.

Frau Geßner war Amalia, und ihre Anmut und Kraft brachte in die schattenhafte Gestalt einen Schein des Lebens.

Nation 29. 9. 88.

Als vor fünf Jahren das Deutsche Theater eröffnet werden sollte, gab es unter den verbündeten Gesellschaftern einen ersten Konflikt und kleinen Krieg: Herr Haase hatte den Antrag gestellt, daß auf dem Theaterzettel sein Name und die der andern Sozietäre mit besonderen, fetten Lettern gedruckt werde. Sein Antrag ging nicht durch, und es begann so eine Verstimmung, welche in ihrer weiteren Konsequenz zum Ausscheiden des Künstlers führte: nachdem man ihm die typographische Beurkundung seiner schauspielerischen Sonderstellung versagt hatte, versagte man ihm auch die Verwirklichung durch virtuose Taten, und somit war sein Interesse an dem Unternehmen erloschen, und er setzte seinen Wander- und Gastspielstab weiter.

Der kleine Vorfall kommt mir in den Sinn, jetzt, da Herr Haase von neuem vor das Berliner Publikum getreten ist. Sein Herzenswunsch ist diesmal erfüllt durch Herrn Barnay, und von den gewöhnlichen Sterblichen, den sogenannten Kollegen, sich sogleich unkollegial absondernd, als ein fetter Haase zieht er ein. Wie klug und vornehm haben doch die Gesellschafter des Deutschen Theaters gehandelt, als sie jenen ersten Wunsch des Virtuosen ablehnten; denn wirklich heißt es hier: Principiis obsta. Gesteht man zu, daß ein und der andere Darsteller ein Recht hat auf äußere Bevorzugung, so ist die weitere Folge leicht gezogen: daß nicht der einzelne Schauspieler nach dem Repertoir, sondern daß das Repertoir nach dem Schauspieler sich zu richten hat. Es ist nur der erste Schritt, der etwas kostet, und so entstehen denn diese unerfreulichen Virtuosenabende, deren uns das Berliner Theater bereits in seiner dritten Vorstellung einen geboten hat.

Du großer Gott, was für Stücke, welch eine Mustersammlung von Nichtigkeiten und Fadaisen! Doch wes-

halb einzeln aufzählen, was doch nicht an sich gilt, noch gelten soll? Nur um Herrn Haase, der seine Künstlerschaft nicht gern unter den Scheffel der Poesie stellt, handelte es sich an diesem Abend, nur von ihm also sei die Rede.

Herr Haase gehört zu jenen Darstellern älterer Schule, welche einst als Realisten bewundert wurden, während sie uns heute nur noch als kluge Manieristen erscheinen. Nicht in dem schauspielerischen Erfassen des inneren Menschen suchen sie ihren Triumph, sondern sie charakterisieren zumeist durch Äußerlichkeiten, durch ein eigentümliches Behaben, durch körperliche Gelenkigkeit und die Geschicklichkeit der Maske. Was nur Stütze der Bühnenkunst ist, rückt hier in das Zentrum der Darstellung; was nur Mittel zum Zweck sein sollte, wird Selbstzweck; und so vertilgt das Drum und Dran der virtuos erfaßten Rolle zuletzt das Beste, die Charakterschilderung, und gerade an dem leersten Gebilde erprobt sich eine mißleitete Kunst am eifrigsten.

In dieser zum Glück absterbenden Schule ist Herr Haase ohne Zweifel das Haupt. Schon sehr früh, vor mehr als 30 Jahren, hat er die Fesseln eines geregelten Theaterbetriebs nicht ertragen mögen, und seine Unlust an der Disziplin hat Franz Dingelstedt in scharfen Worten getadelt, welche zu wiederholen ich zu höflich bin. Seitdem hat Herr Haase auf erfolgreichen Gastspielfahrten durch zwei Welten seine Eigenart rücksichtslos ausprägen können; und gewiß verdient die Geschliffenheit seiner Technik, die sorgsame und saubere Ausfeilung der einmal erfaßten Aufgaben, welche ihm eignet, jede Anerkennung. Wohin er aber auf diesem Wege zuletzt gelangt ist, hat sein jüngstes Auftreten deutlich gezeigt: in die pure, leere Virtuosität. Eine wahrhaft vornehme Erscheinung, ein ganz natürliches mimisches Talent, Schärfe der Beobachtung und peinlicher Fleiß — und doch, wie wenig reine, künstlerische

Wirkungen! Einen Charakter zu erschaffen, einen echten Menschen, der leibt und lebt, will Herrn Haase nur schwer gelingen; denn immer spielt er mit der Rolle, wie die Katze mit der Maus. Jedes Aufgehen in die Sache hat er verlernt, und nur von außenher holt er sich allerlei Zutaten zu seinen Gestalten: daher dieses hochgezogene Husten und Krähen, dieser kratzende vierte Finger, dieses Schlenkern mit den Hüften, und was der drolligen Künste mehr sind. Sieht man genauer zu, so sind es nur die wenig verfeinerten Mittel der Burleske, die hier gelten und als hohe artistische Leistungen ausgerufen werden.

Nation 6. 10. 88.

BARNAYS BRAUT VON MESSINA

Kein größerer Gegensatz, als zwischen den Stückchen des Haaseabends und dem Werke, welches ihnen am nächsten Tage nachfolgte. Von den leichtesten Reizungen der Kunst zu ihren poetischen Höhen wurden wir geführt, zu einer Dichtung, welche in bewußtem Gegensatz zu den schalen Nichtigkeiten der Mache gestaltet ward und aus den Niederungen des platten Realismus sich aufschwang in die blauen Lüfte der Idealität und antiken Stilisierung. Aus der Lektüre des Äschylus war Schiller einst die Anregung zu seiner „Braut von Messina" entstanden, und äschyleisch wirkt auch auf der Szene das Beste in ihr, die Chöre in der Pracht und dem Schwung ihrer Rede: „Sie senken sich wie ein Wetter über das Land" empfand selbst Ifflands Trockenheit unter dem Eindruck der ersten Berliner Aufführung.

Dieser Eindruck hat sich dieses Mal wiederholt. Die mächtigsten Wirkungen gingen von dem Chor und seinen Führern aus, lückenlos traf die Rede aller zusammen und schwoll an zu einer starken, hinreißenden

Masse. Die Vorschrift des Dichters: „daß die Reden des Chors nicht im Konversationston gesprochen, sondern mit einem Pathos und einer gewissen Feierlichkeit, doch ja nicht in singendem Tone rezitiert werden müssen", ward auf das Glücklichste erfüllt. Und der Koryphäe, Herr Kraußneck, ging allen voran in der Kraft und würdevollen Einfachheit, mit welcher er diese ideenreichen und freigeformten Verse sprach. So war der Höhepunkt der Wirkung überall da, wo auch die Dichtung auf ihre Höhe kommt.

Für die Schauspielkunst, sofern sie Kunst der Menschendarstellung ist, gibt die „Braut von Messina" bedeutende Aufgaben nicht; nur Typen sind hier im Sinne der griechischen Kunst entwickelt, nicht Charaktere, wie das moderne Drama sie fordert. Rhetorische Wirkungen sind darum gerade hier zulässig; und wäre z. B. Frau Ziegler die große Künstlerin der Rede, für welche man sie ausgibt, sie wäre eben diesmal recht am Ort. Aber keinen Moment ruhigen Genießens findet der aufmerksamere Hörer, selbst vor ihrer Donna Isabella: kaum hat er sich drei Verse lang an der hohen Erscheinung, an dem noch immer klangreichen Organ erfreut, so trifft ihn im vierten Vers eine so grenzenlos falsche Betonung, daß ihm Hören und Sehen vergeht. Dazu diese einschläfernde, sinnlose Gewohnheit rein dynamischer Wirkungen, dieses wellenförmige Auf und Ab des Tones, mit laut und leise, säuseln und donnern — wirklich, man ist versucht, wenn die große Dame gegangen ist, ihr nachzurufen mit Cajetan:

Es sind nur Worte, die sie gesprochen.

Und wie trostlos sind die Nuancen, mit denen Frau Ziegler ihr Spiel belebt, wie verfehlt gleich die erste Gebärde, welche die Auftretende macht:

Der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe,
Tret ich, ihr greisen Häupter dieser Stadt,
Heraus zu euch aus den verschwiegenen

Gemächern meines Frauensaals, das Antlitz
Vor euern Männerblicken zu entschleiern —

spricht sie, und läßt bei dem letzten Wort den bis dahin krampfhaft vorgehaltenen Schleier wirklich fallen. Welch eine Wortklauberei, welch eine stillose, kleinliche Nuance in der Stilisiertheit dieser großen Rede!

Die feindlichen Brüder haben die Herren Tauber und Ellmenreich mit guter Repräsentation dargestellt; zwischen den Klippen realistischen Zerpflückens der rhetorischen Wirkung auf der einen Seite und des leeren Pathos auf der anderen Seite sind sie meist glücklich hindurchgekommen. Doch fehlte es an falschen Gefühlsamkeiten nicht ganz: Herr Tauber hat die als erzählendes Prachtstück gedachte Schilderung von Beatricens Brautschmuck viel zu sehr ins lyrisch- empfindsame gezogen, und auch Herr Ellmenreich ist leicht weich und schmelzend, wo er leidenschaftlich und stürmend sein sollte. Erst im letzten Akt hob sich die Gestalt kräftiger empor und ward nun durch die sittliche Festigkeit, mit der sich ein todbringender Entschluß aussprach, von echter, poetischer Wirkung.

Mit den Darstellern ward am Schluß Herr Barnay lebhaft gerufen, der durch seine Inszenierung auf solche Ehre gegründeten Anspruch hatte; er hatte die Chöre eingeübt und damit das Beste des Abends erreicht. Einige überflüssige Wiederholungen der Chorverse, die nichts verbessern, nur schleppen, hätte er aber nicht einführen sollen. Daß das Leben der Güter größtes nicht ist, brauchen wir, da Schiller es nicht wünscht, gewiß nicht zweimal zu hören, wir verstehen es schon beim ersten Mal ganz ausgezeichnet. Einen vom Dichter verlangten Prospekt hat die Regie, weshalb wissen wir nicht, herzustellen unterlassen: vom Garten Beatricens aus sollen wir das sizilianische Meer sehen, wie eine ausdrückliche Vorschrift angibt und wie der Hinweis der Verse wünschen läßt.

Nein, es war der Widerhall
Und des Meeres dumpfes Brausen,
Das sich an den Ufern bricht.

Wenn man manchen anderen szenischen Effekt aus dem Text nur mühselig rechtfertigen kann, weshalb gerade den vom Dichter geforderten versagen?

Eine andere Freiheit hat sich Herr Barnay in der Namengebung des Chors genommen: zu den sechs Namen, welche Schiller liefert, hat er neue hinzu erfunden von recht zweifelhaftem Geschmack: Udo, Guntharis, Haro und dergleichen mehr. Zum Glück stehen sie nur auf dem Theaterzettel, nicht im Text. Noch auf andere Betätigungen der Regiekunst hätten wir gern verzichtet; z. B. auf die stets wechselnden Beleuchtungen von hell und dunkel, Tag und Abend, die zu Schillers Anschauung nicht passen wollen: denn sein Stück, das ist deutlich zu sehen, spielt sich innerhalb von 24 Stunden ab, man kann also die Sonne nicht alle Augenblicke auf- und untergehen lassen. Schon die von Barnay geleitete Carlosaufführung des Deutschen Theaters war an Beleuchtungsexzessen dieser Art reich; fort doch mit so überflüssigen Künsten, mit den Virtuosenstückchen der Regie, die um nichts besser sind als die Virtuosenstückchen der Schauspielkunst.

Nation 6. 10. 88.

GRILLPARZERS JÜDIN VON TOLEDO

Grillparzer war siebenundvierzig Jahre alt, seit zwei Jahrzehnten stand er vor dem Publikum, und acht hervorragende Dramen hatte er auf die Bühne gebracht, als ein unerwarteter Vorfall ihn dem Theater entfremdete; ohne Rücksicht auf seine Bedeutung, auf seine führende Stellung in der österreichischen Literatur pfiff man in Wien, in dem gemütlichen Wien des Vormärz, Grill-

parzers Lustspiel „Weh dem, der lügt“ lärmend aus. Seitdem, vom Jahre 1838 bis zu seinem Tode, im Januar 1872, hat er kein Stück mehr auf die Szene gebracht; er hat sich der Berührung mit der lebenden Bühne nicht bloß — der Berührung mit der Öffentlichkeit hat er sich hartnäckig entzogen, und nur aus seinem Nachlaß sind die drei Werke seiner Spätzeit hervorgetreten: Libussa, der Bruderzwist in Habsburg und die Jüdin von Toledo.

Was die verschwiegene Kunst des Dichters sinnend gestaltet, hat sich die deutsche Bühne zögernd angeeignet. In Wien hat Heinrich Laube, seit je ein tatkräftiger Bewunderer der in Grillparzers Drama schlummernden Bühnenwirkungen, mit Wort und Beispiel für die Dichtungen des Toten gewirkt, ohne sie doch zu voller, entschiedener Geltung zu bringen; in Berlin ist es dem Deutschen Theater aufbehalten gewesen, ein Werk reifer Kunst, gleich dieser „Jüdin von Toledo“, vom Buchdrama zum Bühnendrama zu erheben, sechzehn Jahre nach seinem Erscheinen. Der lebhafteste Dank für die kluge Absicht wie für die glückliche Ausführung gebührt den Herren Förster und L'Arronge.

Ein Werk reifer Kunst nennen wir zuerst, was dem Theater sich hier darbietet. Die Abkehr von Bühne und Leben, zugleich das herannahende Alter haben die Eigenart des Dichters gesteigert, haben ihn an Nachdenklichkeit und zusammengehaltener Weisheit wachsen lassen, aber gemindert haben sie seine frische Kraft und Gestaltung. Dessen Einsicht greift wahrlich fehl, der die späte Blüte über die Knospe erheben will, statt an der einen wie an der andern sich zu erfreuen, nach Zeit und Stunde; wir stehen Grillparzer heute fern genug, um ihn historisch zu fassen, und gut erkennen wir, wie die Notwendigkeit einer Entwicklung ihn forttrieb, jetzt zu handlungsreichen, stürmenden Dramen nach Art der „Ahnfrau“, jetzt zu reflexionsreichen, didaktischen Dramen nach Art der „Jüdin“. Auf die Fabel geht der junge

Grillparzer, auf die Sentenz der beschauliche Alte; das Ereignis sucht jener, über den Grund des Ereignisses philosophiert dieser, und nur Mittel zu seinem Zwecke scheint ihm die Handlung. Weil aber ein Theaterkenner vom ersten Range und ein Poet zugleich in ihm stecken, wird auch dem Einsiedler noch das Lehrgedicht zum Bühnendrama; und es bedarf nur einer kongenialen, temperamentvollen Darstellung, um alles Gedachte und Selbstgeklügelte ins helle Licht der Szene herauszustellen.

Von einer theoretischen Anschauung, einer Idee geht Grillparzers schönes Drama aus, und mit einer fast unpoetischen Unbedenklichkeit wird sie uns vorgetragen. Und gerade weil er in seiner Quelle nichts, gar nichts von dem Kernpunkt seiner Fabel gefunden hat, ist der Vergleich lehrreich zwischen dem spanischen Vorbild und dem deutschen Werke, zwischen Lope de Vegas „Las pazes de los Reyes" und Grillparzers „Jüdin von Toledo".

Grillparzer selbst hat uns die Handlung des Spaniers in knappen, schnellen Zügen entwickelt. Alfonso von Kastilien, Gatte der englischen Prinzessin Leonore, verliebt sich in die schöne Jüdin Rahel aus Toledo, die er beim Baden belauscht. „Es ist dafür gesorgt," sagt Grillparzer, „daß dieses Vergehen dem König nicht gar zu hoch angerechnet werde, denn die Jüdin spricht schon bei ihrem ersten Auftreten von der Kälte des englischen Blutes der Königin, und den Zeitgenossen Lopes mochte eine spanische Jüdin für jeden Fall anziehender vorkommen, als eine Königin aus dem Stamme der verhaßten englischen Elisabeth". Überirdische Mächte, eine wunderbare schwarze Erscheinung, welche dem werbenden König den Weg vertritt, greifen in die Handlung ein; aber Alfonso, von Leidenschaft hingenommen, dringt in den prächtigen Gartenpalast, der die Geliebte umschlossen hält, und vergißt in den Armen der Jüdin die Pflicht der Regierung und den drohenden Feind, die Mauren. Indessen hat die Königin die Granden des Reiches um

sich versammelt; im Frauengewande, den kleinen Infanten Enrique auf dem Arme, tritt sie vor die Versammelten hin und stachelt sie an zur Ermordung Rahels; und die Granden, von der Not des Landes und der Klage der Herrscherin gerührt, schwören Tod und Verderben der Jüdin. Sie wird überfallen, gefangen, gemordet; Alfonso eilt herbei und schwört Rache, doch eine zweite himmlische Erscheinung hält seine Vergeltung auf, und im Angesichte Gottes, in der Kapelle der wundertätigen Gnadenmutter, versöhnt sich das fürstliche Paar, vor dem Altar der Gebenedeiten.

Ganz ist diese Handlung, wie sie der spanische Dichter entwickelt hat, in die Sphäre katholischer Anschauung gerückt; und Grillparzer, als er sie neu erfaßte, mußte angetrieben werden, ihre romanischen und romantischen Elemente auszustoßen und den Stoff mit modernen Mitteln zu gestalten. Wie weit ist er nun hierin glücklich gewesen? Und gelang es, das Alte und das Neue ohne Bruch zu vereinigen?

Das Mittel des modernen Dramatikers gegenüber dem alten ist die Psychologie. Wir vertiefen uns in seelische Vorgänge, zerlegen und zerkleinern sie, und wo die Shakespeare und Lope in großen und selbst groben Zügen arbeiteten, steigen wir mit der verfeinerten Anschauung einer neuen Zeit zu den geheimen leisen Regungen der Menschenbrust hinab. Shakespeares Jago steht gewiß gesund und kräftig auf seinen Beinen da; aber wie rasch ist die Gestalt hingeworfen, in ihrem kecken al Fresko, wie wenig dringen wir zu den Wurzeln tiefster Existenz vor und sehen ihre dunkeln Entschlüsse werden mit innerer Notwendigkeit. Ein moderner Dichter, auch wenn er eine Figur in diesem Stile schaffen könnte, dürfte es nicht wollen; ein jeder würde über seine mangelhafte Motivierung klagen. Dagegen halte man, den Gegensatz zu erkennen, eine Gestalt, wie etwa Ibsens Hjalmar Ekdal in der „Wildente"; in ihrer Fülle

charakteristischer Lebensäußerungen, in ihrer psychologischen Feinheit und dramatischen Wahrheit kaum einer andern Gestalt weichend. Andere Zeiten, andere Sitten; und können wir die starken Wirkungen früherer Jahrzehnte nicht immer erreichen, so bestehen wir dennoch unter ihnen, mit den feineren Wirkungen dieser Tage.

Aber eines muß dem Dramatiker von heute glücken: er muß wissen, Mittel und Stoff in Einklang zu bringen. Wendet er die modernen Mittel auf einen älteren Stoff von widerstrebender Art an, so läuft er Gefahr, beiderlei Wirkungen zu trüben, die neuen wie die alten. Dies scheint Grillparzers Fall zu sein in der „Jüdin von Toledo"; und selbst ein Meister der dramatischen Form, wie er, konnte den Fehlgriff nicht ganz vertilgen.

Den reinen Stoff des Spaniers, mit seinen Wundern, seinen starken ungebrochenen Charakteren, hat er psychologisch vertieft und unter dem Banne einer Idee angeschaut; aber die einfache Handlung ist darüber aus den Angeln geraten, und die Motive, welche bei dem Spanier die Fabel vorwärts treiben, wollen nun ihren Dienst versagen. Den Zeitgenossen des Lope genügte es, die Liebe Alfonsos aus dem einfachen Gegensatz des Blutes, zwischen dem Spanier und der Engländerin, zu erklären und aus der Verwandtschaft des Temperaments, welche den schönen Kastilier zu der schönen Jüdin hinzieht. Grillparzer sucht und findet eine psychologisch feine Motivierung: Alfonso ist ohne Liebe aufgewachsen in einer waffenstarrenden Zeit; er sieht gerade in der Jüdin das Gegenbild seiner allzu tugendreichen Gemahlin, sieht in ihr „das Weib als solches". Mit immer von neuem einsetzender Deutlichkeit wird uns Zuschauern das mitgeteilt, und der Dichter erklärt uns mit Beflissenheit, was wir uns lieber selber sagen würden. „Ich selbst hab' nie nach Weibern viel gesehen," ruft der König und und unmittelbar darauf noch einmal: „Ich selbst hab'

nie nach Weibern viel gefragt;" und sein Günstling Garceran wünscht gar eine noch genauere Auseinanderlegung der poetischen These.

Da haben wir deutlich das fabula docet, den Punkt, von welchem Grillparzer den Stoff ergriff: seine Anschauung vom Wesen der Frau, von den Schranken der Weiblichkeit und der Verderblichkeit eines über die Bedingungen des Geschlechts hinausgreifenden Strebens hat er, wie in der Sappho, der Hero, auch hier Gestalt gewinnen lassen. Und zwar die anziehendste, reizvollste Gestalt: sprühend an Leben und Wiener Temperament, tritt die kleine Rahel vor uns hin, in ihrer Koketterie und ihrer Naivität, ihrer launenhaften Schwäche und ihrem dämonisch starken Begehren und spontanen eigenen Wollen. Auch dies spricht der Dichter selbst aus durch den Mund des Königs.

Und wie der König dies Problem der Dichtung in klaren klugen Worten ausspricht, so ist auch sonst ein Element des Reflektierenden und Philosophierenden in das Werk gekommen, welches dem alten Stoffe widerstrebt. Denn diese Granden, die so unterschiedslos gescheit reden, so fein empfinden, wie sollen sie das Äußerste vollbringen, den rauhen Mord an dem wehrlosen Mädchen? Dieser König, der so geistreiche, überlegene Sentenzen spricht, — wie soll er, zugleich seiner selbst beraubt, in holder Torheit leben? Am Greifbarsten tritt zum Schluß der Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen hervor, wenn er mit Trompetenschall in den Maurenkrieg geht und das Theaterkind Enrique feierlich auf den Schild gehoben wird: in der Sphäre romantischer Anschauung konnte wohl der Kampf gegen die Ungläubigen als ein Moment der Sühne für alle Schuld erscheinen, aber was sind Alfonso Mauren und Heiden? Was bedeutet für einen klugen König und seine Großen der Krieg gegen die Ungläubigen, da sie doch mit dem Dichter hegelisch-philosophisch empfinden:

Alles, was geschieht, ist recht. Wer sich beklagt,
Verklagt sich selbst und seine eigne Torheit.

Wenn bei aller poetischen Kraft diese „Jüdin von Toledo“ doch keinen ganz bezwingenden Eindruck macht — in dem Bruch zwischen Lopes Stoff und Grillparzers Form scheint der tiefere Grund gegeben.

Die Aufführung gehört zu den besten des Deutschen Theaters, sie ist ganz frei von Übertreibungen in der Inszenesetzung und fesselt durch hervorragende schauspielerische Leistungen, deren erste der König des Herrn Kainz ist: ganz von seiner Aufgabe erfüllt, im geistigen Durchdringen und intuitiven Gestalten, gewinnt er die wärmsten Wirkungen. Am bewunderungswürdigsten ist er im vierten Akte, wenn er die rhetorischen und reflektierenden Momente ganz ins Theatermäßige zu wenden weiß, durch sein lebendiges Bühnentemperament und seine sichere Sprechtechnik. Frl. Sormas Jüdin steht neben so hinreißender Kunst anmutig und gewinnend da.

Nation 13. 10. 88.

DREI REALISTEN

Die jüngste Theaterwoche hat drei charakteristische Werke auf die Bühne gebrachr, nach Ursprung, Gehalt und Tendenz verschieden, aber einig in dem gleichen Streben nach realer Abschilderung des Lebens: Ludwig Anzengrubers Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“ im Deutschen Theater, Björnstjerne Björnsons Schauspiel „Ein Fallissement“ im Lessingtheater und Max Kretzers Drama „Bürgerlicher Tod“ weit draußen im Osten. Ein österreichischer, ein norwegischer und ein norddeutscher Dichter laufen aus nach denselben Zielen; sehen wir zu, wer am besten angelangt ist.

Björnsons und Anzengrubers Stücke entstammen ungefähr der nämlichen Zeit, dem Anfang der siebziger

Jahre; und es beweist sogleich einen kräftigen, dramatischen Gehalt, daß sie bis diesen Tag auf unserem Theater wirksam geblieben sind. In beinahe zwei Jahrzehnten, während der Geschmack sich modelte und wandelte, haben sie ausgedauert, weil sie ein Stück volles Leben eingefangen haben im Drama; und sie sind vorangeschritten auf dem Wege, den wir immer deutlicher erkennen als den rechten Weg des modernen Dichters. In Stimmungen der Zeit und des Tages wurzeln beide fest: der österreichische Autor gestaltet sein Werk unter dem Einfluß der Unfehlbarkeitserklärung und der kirchlichen Kämpfe einer neuen Periode, welche an die Aufhebung des Konkordats nicht ohne innere Zweifel geschritten war; der norwegische Autor hält der über die ganze Welt, in der Ära der „höchsten Fruktifizierung", gebreiteten Spekulationslust die strengeren Gesetze kaufmännischer Ehre vor und weist von dem ungesunden Gründertum auf die fröhliche Sicherheit eines stilleren Gewinns am Kleinen hin. Durch das beste Mittel des Dramatikers, durch selbständige, individuelle Gestalten wirken beide Dichter; nicht der Konflikt an sich, bestimmte Menschen, die sich in den Konflikt hineingestellt sehen, halten ihr Interesse fest. Nach einer vollständigen Lösung aller Kämpfe, im Sinne des älteren Dramas, strebt Björnson noch hin; es genügt seiner dichterischen Anschauung nicht, uns den Großkaufmann Tjälde zu schildern, wie er im unredlichen Streben nach Gewinn zusammenbricht vor dem Anwalt der Wahrheit; auch die Wiederaufrichtung des Gesunkenen sollen wir sehen, die sich unter der läuternden Macht neuer, reinerer Verhältnisse vollzieht; und was in starken Szenen von dramatischer Spannung begonnen hat, endet so in einem rührsamen Idyll, welches von der platten Behaglichkeit deutscher Familienstücke nicht ganz fern ist. Der Dichter des österreichischen Volksstücks empfindet feiner, und der Ausgang seines Dramas ist wie das Muster desjenigen,

was manche Leute einen „unbefriedigenden Ausgang“ nennen: mit dem unbestimmten Hinblick auf schwersten Kampf seines Helden wider die kirchlichen Obern entläßt uns Anzengruber. Alles hat er geopfert, der Pfarrer Hell von Kirchfeld, für die Gebote seines Standes, und was im Herzen sich verschwiegen regte, die verbotene Neigung zu einem frischen Menschenkinde, hat er männlich unterdrückt; nur Diener seines Gottes hat er sein wollen nach dem Gebote Roms — da trifft ihn in seinem Letzten das strafende Wort der Kirche, und für den freigesinnten Priester findet sich der Platz nicht länger, den tief von innen heraus empfundenen Beruf auszuüben. Und wenn wir ihn nun dahinziehen sehen, „wie Luther nach Worms“, mit festem Schritt dem Äußersten entgegensehend — ist der Eindruck eines tragischen Geschickes nicht tiefer, dauernder, als vor jenem ins Idyllische zuletzt gewendeten, spielenden Ausgang des Norwegers? Ein leichtes Lustspiel mag man wohl mit Verlobung und dem Duft von Hochzeitskuchen beendigen; aber wenn ein ernster Poet zu uns gesprochen hat in wahren Gestalten, empfinden wir solche Abflachung um so stärker als ein Zerreißen der Illusion. Auch das Leben unserer Zeit gewährt ja die runden Abschlüsse nicht, welche eine bloß äußerliche Kunstbetrachtung fordern möchte; wie also soll die Poesie sie leisten, die realistische Poesie, welche Wahrheit geben will? In dieser Rücksicht allein wird man das „Fallissement“, das so unmittelbar ergreifend sonst wirkt, veraltet nennen dürfen; den „glücklichen“ Schluß zu finden, waren in jenen ersten Zeiten des modernen norwegischen Dramas auch die Björnson und Ibsen noch bemüht, und neben den gebesserten Konsul Tjälde tritt Ibsens auf Kosten einer logischen Entwicklung gebesserter Konsul Bernick in den „Stützen der Gesellschaft“. Und erst allmählich fanden sie jene unbestimmten Lösungen im Stile des „Pfarrers von Kirchfeld“, jene vielbesprochenen Fragezeichen, welche

in dem Theaterbesucher noch ein eigenes Denken anregen, über die Stunden von 7 bis 10 hinaus, und die Erinnerung an tragische Gestalten um so tiefer in ihm nachklingen lassen. Auch in diesem Punkte sind also zuletzt die großen realistischen Dramatiker, Anzengruber und die Norweger, einig; und von dem heiteren Ausgang nach großen Erschütterungen bleiben sie nun ebenso fern, wie von der äußeren Tragik, welche durch den Knall einer Pistole Verworrenes zu lösen glaubt.

Mit einem solchen Knalleffekt, einem Doppelselbstmord zweier Liebenden endigt Max Kretzer sein Erstlingsdrama „Bürgerlicher Tod", für welches er im früheren Ostendtheater ein bescheidenes Plätzchen und eifrige Darsteller gefunden hat. Der Name Max Kretzer stand zum ersten Mal auf einem Theaterzettel, und das ganze „jüngste Deutschland", das in dem realistischen Erzähler eines seiner kräftigsten Talente verehrt, hatte sich eingefunden, diesem Debüt beizuwohnen. Aus allen Winkeln schienen sie hervorgekrochen, mit wallenden Haaren und glühenden Augen, aus allen Dachkammern schien es herabgestiegen, das fanatische Geschlecht neuester Poeten, das so ungestüm nach Anerkennung ruft, das das Gesetz der Stunde zu erkennen glaubt ganz allein, und das nun auch von der Bühne Besitz zu ergreifen sich anschickt. Mit handfestem Enthusiasmus begrüßen sie das Stück und den Dichter, und wenn die Literaturgeschichte nach ihnen ginge, so wäre der große Dramatiker des neunzehnten — oder sage ich, des zwanzigsten? — Jahrhunderts nun gefunden: Habemus papam!

Übertreibung im Anerkennen ruft übertreibenden Widerspruch hervor; und so hat es denn nach dem enthusiastischen Abend an dem üblichen kritischen Sturzbade nicht gefehlt, das den Dichter am nächsten Morgen abkühlen mußte. Versuchen wir jedoch, den Extremen ausweichend, die Frage in aller Ruhe zu beantworten, inwieweit das moderne realistische Drama, für das auch

wir eintreten, von diesem Debütanten gefördert worden ist und etwa in Zukunft gefördert werden kann?

Ein anderes ist der Realismus im Roman, ein anderes der Realismus im Drama. Während jener immer unbedingter zur Herrschaft gelangt, steht dieser erst in den Anfängen seiner Entwicklung, und noch sind die Gesetze nicht gefunden, welche die unerschrockene Wahrheit der neuen Kunst vereinen mit den dramatischen Wirkungen der andern.

Auch Max Kretzer mit seinem Trauerspiel „Bürgerlicher Tod" bestätigt diese Wahrnehmung. Wieviel kräftiger, origineller, neuer tritt er uns entgegen, wenn er etwa in einem Roman drei Generationen an typischen Figuren ausprägt, den ruhigen Handwerksmeister (Timpe) der stillen, alten Zeit, den kämpfenden und bedrängten der Gegenwart, den unruhigen Streber der jüngsten Generation. Wie viel gute Beobachtungen und frisch Ergriffenes ist da, wenngleich noch entstellt durch ungefüge Form. Mag sein, daß schon die Rücksicht auf allgemeine politische Zustände den Dichter, sobald er zur Bühne blickt, einengte, daß sich seine soziale Schilderung vor Sozialistengesetz und Polizeiverbot fürchtete — sicher ist, daß er in ausgefahrenen Bahnen hier breit und bequem eingelenkt ist. Wir sind nicht mehr unter jenen Arbeitern und Handwerkern, welche der Dichter so genau kennt, sondern in einer Bildungssphäre, welche er nicht kennt, unter Großkaufleuten und adligen Damen; und das Motiv seines Stückes ist nicht neu gefaßt, sondern ein Lieblingsthema vorstädtischer Dramatik: namenlose Verfasser haben es gestaltet im „Galeerensklaven", in der „Verlorenen Ehre" und ähnlichen für virtuose Zwecke aufgebauten Effektstücken.

Aber freilich, wenn man Kretzers Werk mit diesen im Stoff ihm verwandten Stücken vergleicht, so springt auch sein Vorzug deutlich heraus; hier ist nichts dem schauspielerischen Virtuosen zu Liebe getan, kein einzelner

Effekt drängt sich vor, sondern seine, ob auch beschränkte, Kraft und Kunst stellt der Dichter in den Dienst einer Idee, einer „Tendenz". Er will etwas beweisen mit seinem Stücke, will die Menschheit bessern und belehren.

Der ästhetischen Betrachtung Sache ist es nicht, über die Tendenz, welche ein Dichter in seinem Werk entfaltet hat, zu Gericht zu sitzen; ihre Sympathien und Antipathien zu der Fragestellung selbst beiseite schiebend, hat sie vielmehr zuerst und zuletzt nur zu entscheiden, wie viel von dem Gewollten künstlerisch verwirklicht ist durch Gestalten und Geschehen. Und eben von hier aus muß sie Kretzers Werk sehr angreifbar finden; eine konventionelle und unglaubwürdige Fabel entwickelt er, der die Beweiskraft mangelt.

Wenn ein Realist derjenige ist, welcher die im realen Leben unseres Geschlechts wirkenden Triebe scharf anfaßt und treu abzeichnet, so ist der Dichter dieses von ethischem Ernst und idealem Pathos getragenen Stückes kein Realist. Weder das Handeln seiner Personen noch die Mittel, durch die die Fabel bewegt wird, kommen aus der Wirklichkeit; ja selbst ihre Sprache ist nicht von dieser Welt. Ein harter Mann, wie der Millionär Wilm, soll unter dem Eindruck eines tragischen Vorganges im Nu sein ganzes Wesen ändern, lang Verborgenes freiwillig ans Licht ziehen und seine schwerbegründete soziale Existenz vernichten? In der Welt der Realitäten geht es anders zu; und so wird auch ein Doppelselbstmord nicht so unbegreiflich schnell und zwecklos verübt, rein aus mißverstandenen ethischen Antrieben, wie es uns Kretzer darstellt. Und müssen sie denn wirklich noch immer den hergebrachten Apparat des Dramas spielen lassen, die Neuerer der Kunst? Diese aufgefundenen Briefe, diese verlassenen Bräute, die zwischen ungleichen Brüdern schwanken wie zwischen Karl und Franz Moor Schillers Amalia?

Schillersche Elemente, wie in der Fabel, treten uns besonders in der Sprache des Stückes entgegen. Nur zu oft entfernt sich der Dichter vom Ausdrucke der Wirklichkeit, den er doch in einigen Szenen, wo auch die Handlung in einfacheren Linien läuft und ein intimeres Kolorit uns an Wahrheit glauben macht, glücklich zu treffen weiß. Wir haben große, schwingende Monologe voll Pathos und Rhetorik, und an der Schwelle des Selbstmordes redet Kretzers Held seine Pistole an, wie nur Karl Moor jenen grausen Schlüssel, der das Gefängnis des Lebens hinter ihm zuschließt. Streckenweise kann man es ganz vergessen, daß man vor dem Drama eines Realisten sitzt, und es fragt sich, ob man das Programm der „jüngsten Deutschen" in diesem Stücke überhaupt erkannt hätte, stände nicht der Name Kretzers ihm belehrend voran. Da werden Floskeln gebraucht, ganz im Stile des achtzehnten Jahrhunderts: „Wenn ich tausend Leben hätte", „Wenn ich tausend Eide schwüre", „Wenn der Himmel über mir zusammenbräche", welche heute wohl ein Phrasenheld, aber gewiß nicht der Durchschnitt der Menschheit sprechen wird; und an Wendungen von poetischem Ungeschmack fehlt es nicht, welche zu dem mangelnden Realismus auch das mangelnde Stilgefühl hinzubringen: „Ich blicke entsetzt in den Abgrund, in dem ich mich acht Jahre befunden habe", heißt es da pathetisch, und was denn der trivialen und schiefen Bilder mehr sind. Ein mehr kritisches Publikum, als es sich neulich im Volkstheater der Großen Frankfurter Straße zusammenfand, hätte an diesen Dingen leicht Anstoß nehmen und die besseren Absichten der Dichtung verkennend sie mit Gelächter begraben können. Und selbst bei diesen gläubigen Hörern im östlichsten Berlin gab es einige kritische Momente.

Durchaus also stellt sich das erste Drama Kretzers, nach Gestalt und Form und Wesen, als ein schüchterner Anfang dar; und wenn auch der Dichter an Geschick-

lichkeit wie an innerem Können gewiß noch wachsen wird, so wird doch das besonnene Urteil hochgehende Hoffnungen an diese Erscheinung einstweilen nicht knüpfen können. Aller Anfang ist schwer, das mag wohl sein; aber wie ein geborener Dramatiker in die Welt tritt, daran erinnert uns Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld".

Die literarische Partei, welche sich um Kretzer, ich weiß nicht, mit oder ohne seinen Willen schart, und welche in Zeitschriften, die die Beachtung eines größeren Publikums bisher nicht gefunden haben, viel Geschrei und wenig Wolle zu Markte bringt, macht uns Andern in „nationaler" Entrüstung es zum Vorwurf, daß wir große realistische Genies nicht unter ihnen, sondern im Ausland finden: Ibsen, den Norweger, Tolstoi und Dostojewski, die Russen, oder gar Zola, den Franzosen. Nun, hier ist ein deutscher Dramatiker, auf den wir als ein Vorbild realistischer Kunst freudig hinzeigen dürfen — denn man wird doch Anzengruber, den Österreicher, noch nicht unter die argen Ausländer werfen müssen.

Man steht eben vor einem gewaltigen Erstlingswerk, und Anzengruber hat später in den „Kreuzelschreibern" glänzend gezeigt, daß er eine runde, in sich geschlossene Fabel zu bauen gelernt hat. Selbst gewisse unmoderne Bequemlichkeiten der Technik, diese breiten Monologe und behaglichen Expositionen, in denen sich die Personen über ihr Wesen in unrealer Form aussprechen, zur Belehrung eines verehrlichen Publikums — selbst dies läßt man gelten bei so ursprünglicher, dramatischer Kraft. Von der Art und Tradition des Volksstückes scheinen sie untrennbar.

Und hier ist der Punkt berührt, von dem aus das Bemühen Kretzers noch einmal freundlicher angeblickt werden kann. Auf einer Tradition von langer Dauer konnte Anzengruber fußen, und wenn gleich seine Vorgänger in Äußerlichkeiten und Flachheit versunken schienen, so konnte er über die Köpfe der Herren Langer und Costa

hinweg an die besten Muster des Volksstückes bis zu Raimund hinauf anknüpfen. Und er mochte in dem engeren Kreise des Bauernlebens, in dem Kampfe gegen die knechtende Gewalt der religiösen Verfinsterung poetische Motive schneller erfassen, welche sich der Formung zu Gestalten und dramatischen Gedanken darboten. Der Dichter, welcher für unser modernes großstädtisches Leben ein Gleiches anstrebt, kann nicht das eine, noch das andere: jede Tradition mangelt ihm, ganz aus dem Frischen soll er uns erschaffen. Und die Fülle und verwirrende Buntheit der Daseinsformen, diese auseinanderlaufenden und sich durchkreuzenden Strömungen der sozialen Existenz im dramatischen Bilde festzuhalten, ist die gewaltige Aufgabe, vor die er sich gestellt sieht. Auch das Genie wird nicht in einem Anlauf lösen, was hier gefordert ist; darum mag man auch den schüchternen und unbeholfenen Anfängen ein ernstes Interesse zuwenden und auf die Sonne der Zukunft vertrauen, welche spärliche Keime zur Blüte entfalten wird.

Frankfurter Zeitung 30. 10. 88; Nation 3. 11. 88.

WILDENBRUCHS QUITZOWS

Ein vaterländisches Drama nennt Ernst v. Wildenbruch seine „Quitzows" auf dem Theaterzettel der Hofbühne; in der Buchausgabe (Berlin, Freund & Jeckel) aber hat er sie ein Schauspiel genannt. Art und Beschaffenheit seines Stückes deckend zu bezeichnen, scheint so dem Autor schwer zu fallen, und diese Unsicherheit im Titel charakterisiert sogleich das Wesen seiner Dichtung; zwischen der dramatischen Historie im Stile Shakespeares und des jungen Goethe und der hohen Tragödie im Stile Schillers und der Franzosen, schwankt der Verfasser der „Quitzows". Wie jene mit patriotischen Akzenten in die nationale Vergangenheit zurückführten, wie sie

die Kriege der beiden Rosen schilderten und die Zeit des ausgehenden deutschen Mittelalters, so gewinnt sich nun Ernst v. Wildenbruch aus der märkischen Geschichte seinen Stoff, aus dem folgenschweren Kampf zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, da mit Friedrich Burggraf von Nürnberg der erste Hohenzoller in die Mark Brandenburg kam. Wie jenen, so zerbricht auch ihm die bunte Fülle des Stoffes alle zusammengehaltene Wirkung, und die Einheit der Fabel droht zugrunde zu gehen vor der zufälligen Häufung historischer Realitäten; Begebenheiten umzusetzen in Handlungen will ihm nur zögernd gelingen, und selbst dem geborenen Dramatiker schieben sich epische Effekte unter. Auch in der Form, der inneren und äußeren Kunstform, ist das „vaterländische Drama" jenen Historien verwandt; es ist anschaulich, tatsächlich, realistisch; es sucht das knappe charakteristische Wort, nicht das schwungvolle, und die Prosa ist ihm das natürliche Ausdrucksmittel.

Aber nicht nur eine dramatisierte Historie — auch eine Tragödie im Sinne Schillers sind die Quitzows: hart neben den gegebenen Stoff tritt der frei erfundene, neben die historische Wahrheit tritt die poetische Idealisierung. Die realistische Knappheit muß dem breit ausströmenden Pathos weichen, die Prosa dem Jambus. Unvermittelt im Gang der Handlung treffen diese beiden Stilarten sich, und unvermittelt auch leben sie in ein und derselben Figur; und wenn etwa der Dichter den Knappen des Dietrich Quitzow im Anfang des Dramas, gleich anderen Personen, im Dialekt sprechen läßt, im märkischen Dialekt unserer Tage, so leiht er eben diesem Knappen, da es zu Ende geht, plötzlich die Herrschaft über das Hochdeutsch und das Pathos der Tragödie und läßt ihn mit stilisierter Würde den Katastrophendolch handhaben. Ähnlich reden zwar die Berliner das schönste Berlinisch, aber die Straußberger, statt sich auf Straußbergisch auszudrücken, haben die ganze Phra-

seologie des Jambenstückes in Besitz genommen; und wo Rieke, die Tochter des Berliner Bürgermeisters, ihren Köhne Finke fragt: „Bist Du mir denn nich mehr jut?“, da redet Agnes, die Tochter des Straußberger Bürgermeisters, den Liebsten im Überschwang der Empfindung an: „Du Kraft, Du Mut, Du Güte“; und eine andere junge Dame aus Polen ruft gar mit Wagnerscher Verzücktheit vor ihrem Ritter aus: „Ah! Mannsgewalt und Herrlichkeit! Mein Held! Mein Herr! Mein Gott“!

Derselbe Zwiespalt der Darstellung aber, vom Beiwerk ins Zentrum des Stückes vorrückend, kennzeichnet die beiden Hauptfiguren, die Brüder Dietrich und Konrad Quitzow. Sie stehen nebeneinander etwa wie Wallenstein und Max Piccolomini; auf dem Boden der Überlieferung fußt der eine, den anderen aber schafft sich frei das Bedürfnis der poetischen Phantasie. Idealisierend mit einem geschichtlich nicht gegebenen Freiheitspathos ist auch der ältere Quitzow hingestellt, aber doch verbleibt hier der Dichter im Großen auf dem Boden des historisch Wahren; der jüngere steht ganz in der Luft der deutschen Tragödie, in der Tradition des schillerisierenden Jambenstückes. Eigensucht und blinde Fehdelust treiben Dietrich Quitzow um, der Bündnisse schließt und löst, Frieden gibt und nimmt nach Willkür; Freiheit fordert er, aber nicht die Freiheit aller, sondern nur die der kraftvollen Persönlichkeit, wie sie im Faustrecht der Zeit gegeben ist; und nicht für eine allgemeine Sache, heiße sie nun das Reich oder die Mark, kämpft er; nur aus eigener, stolzer Laune fließt sein Handeln, und er ruft aus, ähnlich jenem Ludwig XIV.: „Mein Vaterland bin ich. Was frage ich nach Deutschland oder Polen?“ Sein Wille nur soll sein Recht sein, und darum sagt er Feindschaft dem Burggrafen an, der ins Land gezogen kommt, das Gesetz wieder zu Ehren zu bringen:

> Gesetz — Gesetz — so wißt, daß ich auf Erden
> Nichts so verachte wie das Wort Gesetz!

Gesetz ist Bündnis aller feigen Memmen
Wider den starken, mut'gen, freien Mann!
Die Freiheit, aller Kön'ge Königin,
Sie ward zur niedern Magd durch das Gesetz.
So geb ich Heimat ihr auf märkscher Heide,
Mit diesem meinem Arm umschling ich sie
Unlöslich, daß wir sterben gleichen Todes,
Und Dietrich Quitzow sei ihr letztes Wort.

Und nun stellt der Dichter dieser in großen Linien gut und konsequent entwickelten Figur, diesem historisch möglichen Dietrich einen ganz unmöglichen Konrad Quitzow entgegen, der aus der Wirklichkeit nichts als den Namen mitbekommen hat: einen Schwärmer, einen idealen Patrioten, wie ihn etwa das achtzehnte Jahrhundert mit seinem schwungvollen Pathos hätte entstehen lassen können. In den Freiheitskriegen vielleicht war ein so ganz von allgemeiner Vaterlandsliebe bewegter Held zu denken, wie dieser Quitzow, den die Liebe zur Heimat bis zum Morde des eigenen Bruders forttreibt, und den der Konflikt zwischen seinem patriotischen Sinn und der Treue an ein vorschnell gegebenes Wort bis zur völligen Vernichtung der eigenen Existenz, bis zur prophetischen Verherrlichung des quitzowfeindlichen Burggrafen führt;

Ich höre — ich höre die Stimme Brandenburgs!
Fern her tönt sie — näher schwillt sie und wächst —
Ihr voran schreitet ein Name —
Wandelnd den ehernen Gang —
Die Zeit geht neben seinem Schritte her,
Tausend Zungen rufen ihn,
Tausend Herzen schlagen in ihm —
Näher und näher,
Mächtiger und mächtiger —
Hohenzollern! Hohenzollern!

Und all diese schönen, tönenden Worte in den Mund gelegt einem märkischen Junker des Jahres 1411, dem Kinde einer Zeit, welcher der Begriff der Nation, des Vaterlandes in unserem Sinne so fremd sein mußte, wie die loyale Bewunderung für einen süddeutschen

Herrn, der um hunderttausend ungarischer Goldgulden willen ins Land gekommen war!

Diesen Dualismus des Stiles in dem neuen Drama aber hebe ich stark heraus, nicht um die mancherlei schönen Qualitäten des Werkes anzutasten, sondern umgekehrt, weil er mir von prinzipieller Bedeutung erscheint, gerade in dem Werk eines unserer besten Bühnendichter. Was im höheren Drama gegenwärtig in Deutschland kann geleistet werden, das stellt sich in den „Quitzows" trefflich dar, und es kennzeichnet die literarische Richtung dieser Zeit, wenn gerade Wildenbruch jetzt einen Schritt über sein bisheriges Schaffen hinaus versucht hat, einen Schritt auf den modernen Realismus zu. Nirgends in seinen Dramen ist er so eifrig bemüht wie hier, das Tatsächliche, Relative, Zufällige abzuschildern, nirgends hat er mehr gestrebt zu charakterisieren und zu individualisieren. Alle Mittel, auch das stärkste, der Berliner Dialekt der Gegenwart, müssen zu dem Zwecke helfen, vergangenes Dasein lebendig zu machen, in Wahrheit und Fülle. Treffend hat man den Naturalismus der Uhde und Genossen hier zum Vergleich genannt, welcher den Männern und Frauen von Palästina das Gewand unserer Bauern anzieht: ganz verschiedene künstlerische Temperamente ergreifen so verwandte Mittel, um aus der bloß archäologischen Richtigkeit zu atmender Wahrheit zu gelangen. Und wie jene Naturalisten, der Strömung der Zeit folgend, alle zu sich rufen, die mühselig und beladen sind, so geht auch durch Wildenbruchs Gedicht ein Zug von herzlicher Sympathie für die leidende Armut: „Uns armen Leuten in der Mark geht es zu schlecht", so tönt es durch das Drama, welches im Jahre 1411 sich zuträgt, aber welches geschrieben ist in der Periode der Sozialreformen. Wenn nun aber dieses Moderne in Gehalt und Form, wenn stärker oder schwächer soziale Tendenzen, Realismus, Dialekt, Prosa selbst in das höhere Drama vordringen —

kann die Entwicklung an diesem Punkte stehen bleiben? Je empfindlicher der Widerspruch zwischen dem Stil dieser Szenen und dem mehr konventionellen Pathos der anderen bemerkbar wird, desto mehr muß das Neue Herr werden über das Alte, desto mehr müssen die Ausdrucksmittel unserer Zeit die schönen Überlieferungen einer gewesenen zurückstoßen: und auch in der historischen Tragödie wird der Realismus siegen, wie er gesiegt hat in der modernen.

Auch die Darstellung, welche Herr Anno gut in Szene gesetzt hat, zeigte völlig unvermittelt jenen Gegensatz der Stilarten. Eine lebensvolle Figur stellt Herr Mitterwurzer in Dietrich Quitzow hin; den Trotz und die wilde Macht des Ritters, seinen Egoismus und seine Leidenschaft, Alles spricht der Künstler überzeugend, mit individuellen Akzenten aus; Herr Vollmer, der Schmiedegeselle Köhne Finke, und Herr Reicher, der plattdeutsche Bürgermeister, stehen kräftig und munter neben ihm. Aber der hochdeutsche Bürgermeister! Der Straußberger! Alles, was an falschem, kreischendem Pathos, an theatralischer Unnatur und Gespreiztheit in der Bühnentradition nur zu finden ist, trägt Herr Kahle mit rollenden Gesten und hohler Deklamation in diese Rolle hinein, statt umgekehrt sie zu mildern und den übrigen anzugleichen. Auch Herr Matkowsky, so viel ursprüngliches Temperament er als Konrad Quitzow wieder entwickelt, tut nichts, um für den Dichter zu denken, nach Lessings Wort.

Nation 17. 11. 88.

IBSENVORSTELLUNGEN

I. Frau Inger auf Oestrot

Aus Straußberg kommt das Schlimmste in Wildenbruchs „Quitzows", und aus der gleichen Gegend, aus der

Straußberger Straße kommt auch das Schlimmste an dem Ibsenschen Drama, „Frau Inger auf Oestrot", wie es das frühere Ostendtheater zu spielen versucht hat: eine platte, skurrile Übersetzung. Dort, im fernen Osten Berlins, hat sich ein „Zentralbureau für Skandinavien" gebildet, welches vorgeblich das Ziel verfolgt, neue nordische Dramen auf die deutsche Bühne zu bringen, und zwar, wie auf den Anzeigen vermeldet wird, vorwiegend Werke solcher Autoren, deren Wert bereits ihr Name verbürgt: nämlich Ibsen und Björnstjerne-Björnson (mit einem Bindestrich), Blanche und Topelius. Nun kenne ich zwar Blanche und Topelius nur wenig, aber ich mißbillige die Absicht des Zentralbüros in der Straußberger Straße Nr. 36 dennoch: die Herren müssten erstens die skandinavischen Sprachen lernen und zweitens die deutsche, bevor sie uns Männer wie Blanche und Topelius näher zu bringen in der Lage wären. Denn die „Frau Inger auf Oestrot" haben diese Herren G. Key und C. Kürbis miteinander so in Grund und Boden übersetzt, daß selbst dem Kannibalen die Haut schaudert; und diesen ganzen fünfaktigen Gallimathias haben die armen Schauspieler in wenigen Tagen lernen, nach wenigen Proben in unzulänglichem Ensemble herausbringen müssen. Eine vortreffliche Übersetzung von Fräulein Klingenfeld aber ließ man, von dem Glanz des Büros in der Straußberger Straße geblendet, unberührt am Wege blühen.

Unter diesen Umständen dürfen wir nur ein paar Worte über ein Werk sagen, welches zwar für die Entwicklung des Dichters und für die literarhistorische Betrachtung bedeutsam bleibt, auf die gegenwärtige Bühne aber um manches Jahr zu spät kommt. Es ist entstanden, noch als Ibsen am Theater in Bergen den Dramaturgen machte und überlieferte Stoffe in überlieferter Form gestaltete, gleich den Oehlenschläger und Henrik Hertz vor ihm, gleich Björnstjerne Björnson (ohne Bindestrich)

neben ihm. Was dem siebenundzwanzigjährigen Dichter damals, im Jahre 1855, unter den Sorgen einer unruhigen Existenz und den einzwängenden Forderungen des Theaters gelungen ist, scheint um eine Welt entfernt von den kühnen Werken seiner Gegenwart: nicht nur in der Form, in den mancherlei äußeren Behelfen der Technik und Intrige offenbart sich der Anfänger — auch der feste Kern einer Persönlichkeit fehlt dem Werke, und so verliert es (wenn wir nur ästhetisch urteilen, nicht historisch begreifen wollen) das tiefere Interesse. Wir erkennen in vielen Zügen den großen Dichter, der Charaktere aus dem Vollen schafft, der originell ist auch innerhalb der Tradition und mit dem kräftigen Griff des Dramatikers bühnenmäßige Situationen faßt und hinstellt; aber wir erkennen auch, daß in diesen verwickelten Szenen aus der norwegischen Geschichte (wie in den „Quitzows") historisches gegen frei erfundenes feindlich anstößt, kaltes Staatsinteresse gegen menschlich anziehendes, Pathos der alten Tragödie, Gespensterfurcht und Wahnsinn gegen einen kräftig vordringenden Wahrheitsinn; und so empfinden wir zuletzt nur das eine vor diesem Werke: wie kühn und gewaltig die Entwicklung Henrik Ibsens nach vorwärts geschritten ist, seit jenen Tagen. Sein Realismus hat die Kinderschuhe lang vertreten; und so kommt hoffentlich auch für die deutsche Tragödie der Tag, an welchem der Zwiespalt der Ausdrucksmittel gelöst und der Stil der neuen Kunst entdeckt wird.

Nation 17. 11. 88.

II. Ein Puppenheim

Als Nora und ihr Gatte Torwald Helmer in nächtiger Stille einander gegenüberstehen und die Stunde der Scheidung gekommen ist, fragt Torwald, innig bemüht, die Fliehende zu halten: ob eine Rückkehr in die alte Ver-

traulichkeit nicht dennoch, in der Folge der Zeiten, erhofft werden könne. Und Nora erwidert:

> Dann müßte das Wunderbarste geschehen. Dann müßte mit uns beiden, mit dir wie mit mir, eine solche Wandlung vorgehen, — daß — ach, Torwald, ich glaub' an keine Wunder mehr.
>
> Helmer: Aber ich will daran glauben. Sprich zu Ende. Eine solche Wandlung, daß —?
>
> Nora: Daß unser Zusammenleben eine Ehe werden könnte!

Das letzte Wort der Nora ist mit diesem Satze ausgesprochen, ihr letztes Wort in jedem Sinne, ihre Tendenz, ihr Problem. Mit der ganzen Klarheit seiner Auffassung hat Ibsen das Thema gegriffen, mit der ganzen Plastik seiner gestaltenden Kraft es aus der Sphäre der nur gedachten sozialen These in das Reich der poetischen Anschauung hinübergerückt. Nora und Helmer sind vermählt seit acht Jahren, drei Kinder umgeben sie, und nichts scheint an ihrer Heiterkeit, ihrem Glücke zu fehlen: „Ach, es ist doch wunderschön, tüchtig viel Geld und keine Sorgen zu haben", so ruft Nora aus im Vollgefühl einer gesicherten Existenz. Aber in einer Stunde der Prüfung, die über sie und den Gatten kommt, muß sie erkennen, daß diese ganze Herrlichkeit auf hohlem Grunde ruhte; daß der Mann, an dessen Seite sie so vertrauend gelebt hatte, ein selbstsüchtiger und kleinlicher und eitler Philister ist, der sie nicht liebt, dem es nur Vergnügen macht, in sie verliebt zu sein; der sie wie seine Puppe hält (Et Dukkehjem, ein Puppenheim lautet der rechtmäßige Titel des Stückes) und der diejenige, welche die Genossin seines Denkens und Empfindens sein sollte, zu einem aufgeputzten Schaustück macht, womit zu paradieren ist. Mit einem Worte, sie erkennt: daß ihr Zusammenleben mit Helmer den Namen einer Ehe nicht verdient. Und darum verläßt sie im Übermaß eines plötzlich erwachenden, individuellen Dranges nach Freiheit und Wahrheit das Haus des Gatten, und in einsamer Muße wird sie die Gedanken alle durchdenken, welche sie so lange

gläubig nur empfangen hat vom Vater und vom Mann; alle konventionellen Begriffe, die sozialen und die religiösen, will sie prüfen aus der eigenen Natur und erkennen will sie, wer recht hat: die Gesellschaft oder sie.

Das Eigentümliche in der Kunstform dieses Stückes ist nun dieses, daß sich der Ideengehalt, wie wir ihn eben entwickelt haben, nur ganz allgemach vor dem Zuschauer entfaltet; daß er besonders gegen den Schluß hin überraschend herausspringt aus einer bis dahin scheinbar nach ganz anderer Seite geführten, auf ganz andere Effekte gerichteten Fabel. Das Stück hat einen Januskopf sozusagen, es blickt nach den spannenden Wirkungen im Stile der Franzosen und nach der neuen Richtung auf das ethische Problem, welche Ibsen völlig original gefunden hat, zugleich aus. Es hat zwei Handlungen demnach, eine äußere und eine innere, und durch volle zwei Akte erscheint jene als das Wesentliche des Stückes: in tiefer Teilnahme, mit verhaltenem Atem folgen wir dem Spiel und Gegenspiel der Intrige zwischen Nora und ihrem Gläubiger Krogstad, den Drohungen, welche die aus Unwissenheit (die Juristen würden von mangelndem dolus sprechen) zur Fälscherin gewordene Frau verfolgen, dem Hinüber und Herüber der Herzenskämpfe in ihr, zwischen Furcht und Hoffnung und Todesgedanken. Die Wirkungen, welche hier erzielt werden, greifen tiefer als diejenigen der Sardou und Dumas, weil der Dichter der Natur näher bleibt, weil er uns Menschen von ganz persönlicher Art, lebend in jedem Zuge, jeder Geste hinstellt, wo jene nur allgemeine Typen gewandt variieren; aber in der Führung der Handlung, in der auf Spannung und Überraschung gerichteten Entwicklung der Fabel ist doch Ibsen jener französischen, von Scribe zuerst gefundenen Gattung noch nahe, und er bewegt sich in ihr mit der vollkommenen Sicherheit eines geborenen Dramatikers. Daß das Stück schon vor einem Jahrzehnt entstanden ist, läßt sich an diesen Grund-

zügen nur wahrnehmen: denn die unberührte Frische seiner Charakteristik würde sein Alter wahrlich nicht ahnen lassen.

Erst mit dem dritten Aufzuge kommt der ganze Ibsen, der Ibsen von heute deutlich heraus, und wir erkennen, daß jene äußeren Vorgänge nur den Anlaß hergaben, den geistigen Konflikt in Bewegung zu setzen, daß sie nur der Prüfstein waren für die Charaktere von Mann und Frau. Um den todkranken Gatten zu retten, hat Nora den Schuldschein, welcher ihr nun Verderben bringen soll, mit dem Namen ihres Vaters unterschrieben; aber Helmer, ungerührt von so kindlich fehlender Liebe, wirft der eben erst zärtlich Umfangenen die schnödesten Worte zu, erbittert nicht durch die sittliche Schuld an sich, sondern nur geängstigt durch die Furcht vor den Folgen für ihn selbst: denn als sich nun das Unwetter unverhofft verzieht und das „ekelhafte, dreckige Papier" verbrannt und vernichtet ist, da bietet er sogleich der schwer Geschmähten Versöhnung an, und alles soll sein, wie zuvor. Aber nun erhebt Nora, sie, eben noch die Angeklagte, selber ernste Anklage gegen den kleinlichen, korrekten Mann, welcher die Sache um jeden Preis vertuscht haben wollte, welcher sich aus Feigheit in die Hände des Verfolgers gegeben hätte, zu jedem kleinlichen Opfer bereit, nur nicht zu demjenigen, welches die Wahrheit heißt. In klaren, kühlen und doch wiederum exzentrischen Worten zieht Nora die ganze Summe ihrer häuslichen Existenz, die sich aus Abhängigkeit, Gedankenlosigkeit, Gewährenlassen im Kleinen zusammensetzt; und zu der in herrlichem Gegensatz der freie Mut der Seele steht, den sie dennoch bewahrt hat unter all dem Entstellenden und Drückenden. Sie, welcher der moralische Begriff des Rechttuns fehlt zufolge einer Erziehung für die Puppenstube, trägt doch den Gedanken des natürlichen Rechtes tief in ihrem Innern; und sie stellt, eine moderne Antigone, unserer Gesellschaft das

ungeschriebene Gesetz kühn entgegen: „Eine Tochter sollte nicht das Recht haben, ihrem alten, todkranken Vater Angst und Kummer zu ersparen? Eine Frau sollte nicht das Recht haben, ihrem Manne das Leben zu retten? Dann müssen wir sehr schlechte Gesetze haben". Und als man ihr entgegenhält, sie verstehe die Gesellschaft nicht, in der sie lebe, da erwidert sie unbeirrt: „Ich verstehe sie nicht — allerdings. Aber jetzt will ich sie mir näher ansehen. Ich muß dahinter kommen, wer recht hat, die Gesellschaft oder ich". Und sie, welche die Lüge im Kleinen ausspricht, kaum ohne ihrer gewahr zu werden; sie, welche mit Schmeicheleien und Erfindungen den Vater und den Gatten zu umgehen sich gewöhnt hat, weil sie nur die Lerche sein soll, der Singvogel, welcher den ernsten Mann spielend umzwitschert — sie hat dennoch den ethischen Trieb zur Wahrheit, zur Aufopferung und alles vergessenden Liebe in sich bewahrt, und nicht daß der Mann ihre Schuld vertuschen, sondern daß er alles auf sich nehmen werde, ist ihr naiver, aus der eigenen freien Seele entstammender Glaube.

Nicht als eine typische Gestalt, welcher er das eigene Empfinden ohne weiteres einbläst (wie etwa die Franzosen es mit ihrem Raisonneur tun) hat Ibsen so seine Nora entwickelt; sondern er hat bei aller Sympathie für die Heldin ihr dennoch ganz singuläre, individuelle Züge geliehen, welche der Verallgemeinerung entgegenstehen. Er behandelt dasjenige, was man die „Frauenfrage" nennt, nach seiner Weise, das heißt als ein Dichter; und darum schafft er Menschen von Fleisch und Blut und Nerven, mit Eigenheiten und Exzentrizitäten, eigensinnig und erregt. Wer für jedes Wort, das Nora spricht, den Dichter verantwortlich machen wollte, täte ihm gröbliches Unrecht, und doch hat es dem Stücke an Beurteilern nicht gefehlt, welche Noras Pathos und Ibsens Pathos ohne weiteres gleichsetzten und mit einem starken Argumentum ad hominem fragten:

„Also Helmer soll Noras Schuld auf sich nehmen? Ja, würde denn Ibsen das tun?" Zum mindesten vor der ersten Berliner Aufführung (im Herbst 1880) hat es Beurteiler von dieser Art gegeben, und sie haben das Stück damals zu Falle gebracht; aber zum Glück sind wir in der Erkenntnis der Ibsenschen Kunst weiter gekommen, wir haben den gedankenmäßigen Zusammenhang dieser merkwürdigen Schöpfungen kennen gelernt, und niemand, der offene Sinne und ein empfängliches Gemüt hat, verkennt nun noch die glänzenden Gaben der Charakteristik, die im „Puppenheim" walten, den tiefsinnigen Aufbau des ganzen und den unendlichen Reiz des einzelnen, in der Führung der Szene und des Dialogs.

Die Darstellung im Lessingtheater, von Herrn Possart vortrefflich geleitet, wirkte hinreißend auf die Hörer, die sich im Beifall nicht erschöpfen konnten. Nora war Frl. Petri, ein liebliches Bühnentalent, welches in der viel fordernden Aufgabe mit allen Ehren bestand; Frau Niemann, bei jener älteren Darstellung, hatte im einzelnen stärker und virtuoser, aber weniger treffend im ganzen gewirkt. Ebenso hat Herr Stägemann die einst von Herrn Keppler falsch ergriffene Figur des Helmer erst ins rechte Licht gesetzt und mit einer Selbstverleugnung, welche die Darsteller der Liebhaberrollen nur selten aufbringen, all das Pedantische und Kleinliche der Gestalt von Anfang an deutlich gekennzeichnet. Ein Zug von äußerer Liebenswürdigkeit wäre allenfalls noch hinzuzuwünschen, welcher die Neigung Noras erst recht begreiflich machte. Krogstad war Herr Possart, eine feste, nur etwas ins Düstere gemalte Gestalt, der man den Aufschwung zum Besseren schwer zutraute. Den Ton der Dichtung aber trifft Herr Possart, weil er von der Tragödie herkommt, weitaus am besten, erst mit seinem Erscheinen kam die rechte Ibsensche Stimmung auf; die anderen Darsteller, weil sie aus dem Lustspiel und dem Schwank kommen, nehmen den Text oft zu leicht, sie wischen flott über schwer-

wiegendes hin und lassen die Wirkungen zerflattern. Wie anders muß der Gegensatz der Meinungen aufeinander treffen, scharf und schlagend, wenn etwa Helmer ausruft: „Es opfert keiner seine Ehre denen, die er liebt!“ und Nora erwidert: „Das haben hunderttausend Frauen getan“. Nicht den einzelnen Darsteller trifft hier die Schuld, der ganze Stil unserer Schauspielkunst ist der Angeklagte, und auch von ihr gilt, was unsere Autoren trifft: Moser hat sie ganz verdorben. Und darum ist den Ibsenschen Werken ein immer reicheres Bühnenleben zu wünschen, auch im Interesse unserer Darstellungskunst; sie führen, wie den Zuschauer so den Schauspieler, zu dem Natürlichen und Großen hin, zu neuen unverbrauchten Gestalten, an denen eine nachschaffende Kunst sich bilden und reifen mag.

Nation 1. 12. 88.

III. Die Frau vom Meere

„Auf Allerhöchsten Befehl. Zum Besten der Unterstützungskasse des Vereins Berliner Presse. Zum ersten Male: Die Frau vom Meere. Schauspiel in fünf Akten aus dem Norwegischen des Henrik Ibsen.“ Schon diese Ankündigung des neuen Werkes trug den Schein des Ungewöhnlichen, und naive Theaterbesucher erzählten sich, es hätte eines obersten Machtwortes bedurft, um die durch merkwürdige Hemmungen immer wieder hinausgeschobene Aufführung endlich zustande zu bringen. In Wahrheit war freilich der „Allerhöchste Befehl“ nur eine Formel für die genehmigte Wohltätigkeitsvorstellung gewesen; aber an allerlei in der Stille arbeitenden Bemühungen und an frommen Wünschen, diese Darstellung scheitern zu sehen, hat es in der Tat nicht gefehlt, und mit so lebhafter Spannung hat man selten einem theatralischen Ereignis entgegengesehen, wie diesem Einzug Ibsens ins Königliche Schauspielhaus. Über dem ganz gefüllten

Saal lag es wie Erwartung und Aufregung, man sah ein ungewöhnlich distingiertes, geistig vornehmes Publikum, die hervorragendsten Schriftsteller, bildenden und darstellenden Künstler, die Direktoren des Wiener Burgtheaters und des Deutschen Theaters; daß man den Dichter anwesend wußte, aufmerksam lauschend an der Seite des Generalintendanten, erhöhte noch die Stimmung. Man empfand, daß hier nicht nur ein einzelnes Stück in Frage stand, sondern ein poetisches Prinzip; man empfand, daß nicht nur über das Theaterschicksal der „Frau vom Meere", sondern auch über die Geltung Ibsens für die deutsche Bühne der Gegenwart in diesem Saale die Entscheidung fallen könne.

Wenn Applaus und Hervorrufen im Theater eine Bedeutung überhaupt haben, so ist diese „Ibsenfrage" mit einem entschiedenen Ja beantwortet worden: nach jedem Aufzuge sind die Darsteller, nach dem zweiten, vierten und fünften der Dichter vielmals und stürmisch gerufen worden; im ganzen sind Autor und Schauspieler wohl an zwanzigmal vor den Rampen erschienen. Der Widerspruch, der in keiner Berliner Premiere fehlt, hielt sich dem gegenüber in mäßigen Grenzen, und besonders in der ersten Hälfte des Abends überwog die Zustimmung unbedingt; später stellte sich bei einem Teile der Zuschauer Abspannung ein, nicht am kleinsten verursacht durch ein zu weit gehendes Streben der Darsteller nach intimen Wirkungen, welches die Deutlichkeit des Vortrages stark beeinträchtigte; und gerade in einem Ibsenschen Drama, wo jedes einzelne Wort gilt und zählt, wurde solcher Mangel doppelt schwer empfunden. Dennoch aber blieb, wie gesagt, der Eindruck ein großer bis zum Schluß, und in lebhaftem Danke sprach er sich aus.

Das hindert natürlich nicht, daß die Meinungen, die gesprochenen und die geschriebenen, weit auseinandergehen. Ist schon den Werken des gewöhnlichen Bühnenlebens gegenüber Einhelligkeit niemals vorhanden, so treffen

vollends hier, vor einer Erscheinung, die über das rein Theatermäßige soweit hinauswächst, bewundernde Zustimmung und erbitterter Widerspruch hart aufeinander; und einer der Berliner kritischen Wortführer fixierte darum seinen Eindruck so: „Während das gebildete Publikum sich den Wunderlichkeiten des Stückes gegenüber in Schweigen hüllte, brachte die Ibsengemeinde, wie billig, ihrem Meister lärmende und aufdringliche Huldigungen dar. Das Stück ist eine verzwickte Krankengeschichte, in der sich phantastische Gesichte und Grillen mit zynischen Alltäglichkeiten verbinden". Und dies Urteil, aus der Sprache der Literatur in die Sprache des Wirtshauses übersetzt, sammelte sich dann in den zwei Schlagworten: langweilig! verrückt!

Bekanntlich gibt es Leute, welche meinen: die wahren Verrückten sind die Irrenärzte. An diese kundigen Thebaner erinnert es mich, wenn man vom Standpunkt des sogenannten gebildeten Publikums, das heißt vom Standpunkt einer nüchternen, doktrinären Bildung aus an die größten Erscheinungen der modernen Kunst herantritt und sie, welche die bewegenden Empfindungen des Zeitalters auszusprechen suchen, der Verrücktheit zeiht. Nacheinander hat sich das bei unseren großen Künstlern wiederholt: Richard Wagner erscheint in der Musik — er ist verrückt; — Böcklin in der Malerei — verrückt. Gegenwärtig ist Ibsen an der Reihe; und das Urteil der verhärteten und selbstgewissen Bildung verweist auch ihn zu diesen Vorgängern und klagt uns, die wir seine Absichten zu erkennen streben und seine Größe bewundern, der geheimen Zettelung und Verbrüderung an.

Das ist die eine Seite der Sache, die Verrücktheit. Folgt die Langweiligkeit, die man an Ibsen findet und die man bei den großen Mitstrebenden gleichfalls entdeckt: bei Zola und wiederum bei Richard Wagner. Mit der Uhr in der Hand hat man einst die erste Aufführung des „Tristan", die des „Nibelungenringes" verfolgt.

Man hat festgestellt, daß diese Szene um fünf Minuten und jene um zehn Minuten zu lang ist, und daß man zu spät zum Abendessen kommt. Solche Poloniusweisheit macht sich nun auch gegenüber Ibsen geltend; und weil sie die Intention des Poeten auf den ersten, oberflächlichen Blick nicht erkennt, sich aber, ihrer Einsicht natürlich mehr vertraut als dem Dichter, so langweilt sie sich und schickt Ibsen frei nach Hamlet „mit seinem Barte zum Barbier"; wer aber anders urteilt, der ist befangen und gehört zur Ibsengemeinde.

Diese vielberühmte Ibsengemeinde nun — was ist sie und wo ist sie? Als ein reines Hirngespinst erweist sie sich, wenn man ihr nur ein wenig näher tritt. Wer hat sie organisiert, und wer leitet sie? Wer ist ihr Papst, ihr Hoherpriester? Ibsen in Person gewiss nicht, niemand hat weniger Neigung dazu als er, den Kunstpapst zu spielen; niemand hat stärker als er das Recht der Individualität betont, der einzelnen freien Menschen, die in Reih und Glied mit den anderen nicht marschieren wollen. Und nun sollte sich eine Kunstherde bilden unter seinem Namen und Schutz? Nichts so Unibsenisches gäbe es wie eine „Ibsengemeinde". Die Herren mögen sich beruhigen: weder ein Bayreuth ist in Aussicht, noch Patronatsscheine und Festspiele. Die Verehrer Ibsens, Künstler und Studenten, Freunde der Poesie und der Bühne hier und dort und überall — sie marschieren getrennt; und wenn sie vereint schlagen im Theater, so geschieht es nicht nach geheimer Verabredung, nicht weil sie eine Sekte unter sich gebildet haben, einen Staat im Kunststaat, sondern weil die von innen stammende individuelle Erkenntnis allen gemein ist, daß sich in diesem Dichter das Empfinden der Zeit gewaltig zusammenfaßt, und daß er für das moderne Drama auch die Wege erfolgreich gesucht hat, auf denen ein Fortschreiten zu neuen Kunstformen uns Lebenden möglich ist. Die echten Resultate der modernen Anschauung hat er dem Drama

zugeführt, hat er zuerst der Bühne erobert; und wenn sich ein bequemes Unterhaltungsbedürfnis das Theater ganz schien unterwerfen zu wollen, so hat er gezeigt, daß auch die Kunst der Gegenwart in ihren tiefsten und feinsten Formen das Theater beherrschen will und wird.

Der Sieg aber, welchen Ibsens neustes Drama errungen hat, fällt um so schwerer ins Gewicht, weil er an einem ungewohnten Orte, mit einer nicht immer erfolgreichen Künstlerschar und mit einem der am schwersten zugänglichen Werke des Dichters erstritten ward. Hält man die „Frau vom Meere" neben Ibsens „Wildente" oder „Volksfeind", so erscheinen diese älteren Werke als die vergleichsweise populäreren, als die leichter zugänglichen, lebhafter bewegten Dramen, welche auch den Sinn unempfänglicherer Hörer schnell gefangen nehmen können. Die „Frau vom Meere" ist spröder, sie ist spezifischer nordisch in ihren Charakteren, und völlig lebt sie in einer Sphäre individueller, poetischer Anschauung, in welche sich zu erheben nicht jedermann willens oder befähigt ist. Eine ganz einheitliche Theaterwirkung wird die Dichtung nicht leicht ausüben; und daß gestern im Schauspielhaus an manchen Stellen ein Nachlassen des Interesses eintrat, darf darum nicht wunder nehmen: die Darsteller des Hoftheaters sind eben noch Neulinge in Ibsens Kunst. Mit allem Eifer hatte Herr Anno, selbst ein überzeugter und tatkräftiger Anhänger des Dichters der „Gespenster", das Werk eingeübt, mit allem Eifer waren um die führenden Rollen der „Frau vom Meere", Ellidas und ihres Gatten Doktor Wangel, Frl. Clara Meyer und Herr Reicher bemüht, und besonders jene überraschte durch die Energie und mutige Bestimmtheit ihres Spieles. Aber Aufgaben von so schwerwiegender Art sind mit einem Schlage einzig durch schauspielerische Genialität zu lösen; die mittleren Talente werden nur allmählich in sie hineinwachsen, nur allmählich die feineren Töne des Affektes treffen. Die Seele

des Stückes in die Darstellung hinauszutreiben, ist beiden Künstlern nicht gelungen: dieses rührende Suchen von Mann und Frau, dieses angstvolle Zueinanderstreben zweier Menschen, die sich äußerlich nah und doch im Innersten fern geblieben sind durch die Folge der Jahre.

Sechs Jahre lang ist Ellida mit Doktor Wangel vermählt, aber der Mann, welchem sie einst ihre Hand gegeben, nicht aus Liebe, sondern weil sie allein und hilflos dastand im Leben, ist ihr in dieser Zeit nicht näher gekommen. Seine Güte, seine herzliche Neigung hat sie dankbar empfangen, aber in ihrem Herzen lebt ein unbestimmter Drang in das Weite, ein Sehnen aus diesen kleinen Verhältnissen des norwegischen Küstenstädtchens hinaus in das Freie, an das heimatliche, rauschende Meer. Diese Stimmung zu stärken, hat viel Einzelnes und Kleines beigetragen; nur die zweite Frau des Doktors Wangel ist Ellida, sie findet sein Herz nicht ganz frei; neben ihr, nicht mit ihr leben zwei Mädchen aus Wangels erster Ehe, die der Stiefmutter, „der fremden Frau vom Meere", nicht vertraut werden wollen in all der Zeit. Und keine häusliche Pflicht, keine menschliche und keine geistige Sorge nimmt ihre Gedanken in Anspruch; „wenn ich fortgehe," so spricht sie selbst, „da habe ich auch nicht einen Schlüssel abzugeben, nicht eine Anordnung zu treffen, auch nicht die allerkleinste. Ich habe ja doch so gar nicht Wurzel geschlagen in deinem Hause, Wangel. Aber es liegt eine Vergeltung darin. Etwas, das sich rächt. Denn jetzt seh ich mich hier vergeblich nach einer Kraft um, die bindet — nach einer Stütze — nach einer Hilfe — nach einem Gefühl, das mich hinzieht zu alledem, was unser beider innerster Besitz hätte sein sollen". So, mit lebendigem und feinstem Detail nimmt der Dichter sein altes Lieblingsproblem wieder auf: das Problem der Ehe, wie er es in voller Kraft im „Puppenheim" ausgestaltet hatte. Eine andere Nora ist auch Ellida, aber die entschei-

dendste Wendung des Dramas liegt darin, daß ihr Gatte kein Advokat Helmer ist, kein verkälteter Egoist, sondern ein in aller spießbürgerlichen Schwäche guter und durch seine Güte großer Mensch, der zuletzt die Fliehenwollende hält und gewinnt durch eine freie Tat der Liebe. Eine Erinnerung aus alter Zeit steigt ihr auf, das Gedenken an einen fremden Mann, dem sie sich in früher Jugend anverlobt hatte, nicht aus eigenem Willen, sondern wie unter dem Zwange einer Naturgewalt, einer Hypnose; dieser geheimnisvolle fremde Mann, den sie vor sich sieht, je länger je deutlicher, dieser unbekannte Weltenwanderer, der mit dem Meere verwandt ist — „er gehört hinaus aufs offene Meer, dort hinaus gehört er", ruft Ellida — er kehrt nun wieder, plötzlich in währender Handlung, und will Ellida mit sich ziehen. Nicht um eine gewöhnliche Theaterentführung handelt es sich hier, nicht um einen romantischen Bühnencoup, der hinter dem Rücken des Gatten zu vollziehen ist; sondern zu freier Aussprache der sich bekämpfenden Anschauungen treten sich die drei Handelnden gegenüber, echte individuell belebte Personen und zugleich Typen menschlichen Empfindens von tiefer Bedeutung. Die seltsam-kunstvolle Vereinigung von Realismus und Phantastik, von treuem Wirklichkeitsdrange und einem über diese Welt hinaustretenden, dem Gruß der großen Naturmächte lauschenden, dichterischen Fühlen gibt diesen Szenen ihr eigenstes und bestes; und der Poet fesselt uns bis zuletzt, wenn er, scheinbar überraschend und doch mit genauster psychologischer Motivierung, den seelischen Konflikt in Ellida löst durch Wangels Resignation; im Augenblicke der letzten Entscheidung gibt Wangel selbst die Gattin frei; im Innersten getroffen von ihrer Verzweiflung, löst er die Bande, die sie halten, damit sie ohne Zwang, unter eigner Verantwortung, das Rechte wähle; und die bis dahin dem fremden Manne schien folgen zu wollen, wendet nun von dem Lockenden und Ziehenden, von dem Manne,

der „wie das Meer" ist, grauenvoll und still, sich ab, und in vollster Erkenntnis der Güte, die ihr zur Seite lebt, will sie nur Wangels Gattin sein, nur die Mutter seiner Kinder, die Herrin seines Hauses.

Nur flüchtig ist die Haupthandlung des Stückes in diesen Worten skizziert, und der reichen Nebenhandlungen, der episodischen Paare Oberlehrer Arnholm und Bolette (Herr Keßler und Frau v. Hochenburger), Lyngstrand und Hilde (Herr Vollmer und das wie immer treffliche Fräulein Conrad) sowie des Faktotums Ballested, eines Gegenbildes zur Frau vom Meere (Herr Bornemann) ist noch weniger gedacht. Wie wäre es auch möglich, den Reichtum dieses Werkes bar und blank aufzuzählen, die überraschende Originalität seiner Charaktere, die Anschaulichkeit im Detail, die zusammengehaltene Kraft der Gedanken. Einige Längen, die allzu auffallende Neigung zu Retardationen und die nicht immer glückliche äußere Verkettung in der Szenenfolge der drei Paare fallen gegen so herrliche Vorzüge leicht ins Gewicht. Wir brauchen kein letztes Wort über diese Dichtung heute zu sprechen, denn sie gehört zu denen, welche in die Bücher der Literatur eingetragen werden; aber gewiß scheint dieses eine: daß mit dem Erscheinen Henrik Ibsens auf unserem Hoftheater (wie sich auch das Schicksal seines jüngsten Werkes weiter erfüllen möge) eine neue Geltung für seine Werke gewonnen ist, und daß darum der Abend für die deutsche Bühne der Gegenwart bedeutungsvoll bleiben wird.

Frankfurter Zeitung 6. 3. 90.

IV. Stützen der Gesellschaft

Dem deutschen Kunsturteil ist es geläufig, Zensuren zu erteilen: recht gut, gut, genügend. Man straft ab, man unterscheidet Dichter ersten, zweiten, dritten Ranges, und unablässig spielt man die einzelnen Künstler, die

einzelnen Werke gegeneinander aus. Die berühmte Zweifelsfrage: wer ist größer, Schiller oder Goethe? ist nur in Deutschland denkbar; aber wie wir froh sein sollten, nach Goethes Wort, zwei solche Kerle zu haben wie Schiller und ihn, so sollten wir auch den Lebenden gegenüber bedeutender Schöpfungen froh sein und nicht beständig fragen, welche von ihnen denn nun Nummer eins verdiene? Wir sollten, wenn wir etwa vor Ibsens Dichtungen stehen, nicht das „Puppenheim" gegen die „Wildente" und die „Wildente" gegen die „Frau vom Meere" abschätzen, sondern unbefangen ein jedes für sich in seinen Vorzügen und Eigenheiten zu erfassen streben; wir sollten weder die Knospe auf Kosten der Blume erheben noch umgekehrt der reifen Frucht vorwerfen, daß ihr die frühlingshaften Reize der Jugend doch mangeln. Und wenn wir dann vom ästhetischen Anschauen zum historischen Begreifen übergehen, so werden wir noch deutlicher erkennen, wie hier Notwendigkeiten der Entwicklung vorliegen, denen mit einem bloß abstrakten, läßlichen Kunsturteil nicht beizukommen ist.

In voller Schaffenslust lebt Ibsen unter uns, und die Reihe seiner Dichtungen verspricht sich noch zu mehren, zu unserer Freude; wohin sein Weg den Poeten in Zukunft führen wird, weiß niemand zu sagen, und an den vorwärtsschreitenden Aufgaben der Kunst nimmt er den produktivsten Anteil. Und dennoch ist Henrik Ibsen, gerade er, für uns schon bei Lebzeiten gleichsam historisch geworden; und weil die zusammenhängende Reihe seiner Anschauungen, ihre unablässige Entwicklung und Umbildung von Werk zu Werk dem aufmerksamen Blicke so deutlich wird, reizt es die kritische Betrachtung, verwandte Züge der älteren und der jüngeren Schöpfungen aufzuzeigen, und das Werdende am Gewordenen zu erläutern. Darum können wir von den „Stützen der Gesellschaft" nicht sprechen, ohne der Gruppe ihrer Nachfolger zu gedenken — nicht im Sinne jener Abschätzung

und Zensurerteilung, sondern nur um eine naturgemäße Entwicklung sicherer zu erkennen.

Unter Ibsens Schauspielen aus der Gegenwart, geschrieben in der Sprache der Gegenwart, sind die „Stützen der Gesellschaft" das zweite. Wie ein Vorläufer dieser Richtung steht sein modernes Versstück „Die Komödie der Liebe" da, das den Satiriker in Ibsen zum ersten Male voll offenbarte. Die Reihe der acht Prosastücke, welche er dann seit dem Anfang der siebziger Jahre folgen ließ, wird mit dem Lustspiel „Der Bund der Jugend" eröffnet; gleich diesem hängen auch die „Stützen" noch von der überlieferten, dramatischen Technik, das heißt also von der französischen Technik deutlich ab. Erst das „Puppenheim" bildet den Übergang zu einer neuen, verinnerlichten modernen Kunst, welche seelische Entwicklung und Darstellung von Charakteren über Theaterintrige und Spannung setzt; in den „Gespenstern" und dem „Volksfeind" kommt diese Kunst auf ihren Höhepunkt, in der „Wildente" nimmt sie eine leichte Wendung zum Symbolischen und Phantastischen an, welche sich in „Rosmersholm" und der „Frau vom Meere" noch verstärkt. Gemeinsam ist den vier ersten Stücken, bis zu den „Gespenstern" hin, der Kampf gegen die gesellschaftliche Lüge, der unbedingte Glaube an die beherrschenden Vorstellungen von Wahrheit und von Freiheit; gemeinsam ist den vier letzten Stücken, vom „Volksfeind" an, der allmählich vorherrschende Zweifel an der alleinseligmachenden Kraft jener „idealen Forderungen", das bald ingrimmige, bald wehmütige Lächeln über die Hjalmar- und Bolettenaturen, denen ein bedingtes Recht des Daseins neben den höheren Menschen, den Nora- und Ellidatypen, nun doch zugestanden wird. Und gemeinsam ist allen diesen Stücken miteinander das Interesse an der Frauenfrage, an dem Eheproblem: die figurenreichen Schauspiele „Der Bund der Jugend" und „Stützen der Gesellschaft" so gut, wie die einfacheren Organismen des „Puppen-

heims“ und der „Gespenster“ sind zuletzt „Familiendramen“, nach Ibsens Wort, und von den allgemeinen Fragen der „Gesellschaft“ fort zu den Sorgen des Individuums, von der politischen und sozialen Schilderung zur Darstellung menschlicher Charaktere gelangt der Dichter.

„Eure Gesellschaft ist eine Gesellschaft von Hagestolzen, die Frau bemerkt ihr nicht“, in diesen Worten Lona Hessels liegt der Schlüssel zu den Intentionen der „Stützen“; und sie verdeutlichen sich noch durch die Kapitelüberschrift des Buches, aus welchem Adjunkt Rörlund den aufhorchenden Damen vorliest: „Die Frau als die Dienerin der Gesellschaft“; eben gegen diese Auffassung, welche die Rechte der freien Persönlichkeit unterdrücken will zugunsten einer Gesamtheit, macht Ibsens Individualitätsdrang Front, und mit echt poetischer Anschauung zeigt er an vier verschiedenen Frauentypen, wie unter dem Druck der Verhältnisse die Entwicklung der weiblichen Naturen hintangehalten, verkrüppelt und verzerrt worden ist. Da ist zuerst Lona Hessel, die geistig hochstehende, kräftige Frau, welche durch eine enge und ängstliche „Gesellschaft“ zur Extravaganz getrieben wird, zur Herbheit und Karikatur; da ist ihre stillere Schwester, Frau Bernick, die an der Seite eines egoistisch gebietenden Gatten verschüchtert, freudlos dahinlebt. Sodann das Fräulein Bernick, eine stille Existenz gleichfalls, die aber unter dem duldenden Sinn einen tiefgefühlten Widerspruch gegen den Zwang der Konvention trägt, und die sich nach einem weiteren Himmel, einer freieren Luft ihr Leben lang sehnt: „Ach, wie leiden wir hier unter dem Fluch des Herkommens und der Gewohnheiten! . . . Schaff ein Ereignis, das diesem ganzen Schick und Brauch ins Gesicht schlägt“! Und zuletzt der Zögling des Fräuleins, Dina Dorf, die Vorgängerin der Nora, die nicht geheiratet und versorgt sein will nach Herkommen, sondern die sich ihr Schicksal selbst zu schmieden begehrt, und die

sich von der wehleidigen Neigung der Pharisäer stolz abwendet: „Ach, wie er mich gedemütigt hat mit seinen dünkelhaften Worten! Wie hat er mich fühlen lassen, daß er ein geringes Geschöpf zu sich emporhebe! Ich will nicht mehr, daß man mich geringachtet".

In solchen ganz modernen Gestalten und in der satirischen Grundstimmung gegen die morschen Gesellschaftsstützen, nicht in der spannenden Handlung, welche das größere Publikum in der Aufführung des Deutschen Theaters so lebhaft fesselte, liegt die Originalität des Dramas. Wir brauchen in die Einzelheiten dieser Fabel hier nicht einzutreten, der geistige Gehalt des Stückes ist es, der uns zumeist anzieht. Die ungemeinen Vorzüge der Handlung unterschätzen wir darum keineswegs; ihre völlig theatergerechte Fügung, ihr sicheres Vorwärtsschreiten, die ungewöhnliche Spannung und Erregung, in welche sie den Zuschauer unwiderstehlich hineintreibt. Selbst der anfechtbare Ausgang des Stückes, dieser plötzliche Umschlag zum guten und die moralische Begnadigung des Sünders, ist mit einer technischen Meisterschaft geführt, welche die Schwäche der psychologischen Entwicklung für den Augenblick vergessen macht; und so verbindet das Drama mit einer Fülle der geistigen und poetischen Anregungen eine theatermäßig starke Wirkung, welche ihm den breitesten Erfolg in unserem Publikum zu sichern scheint und die Dichtung, ein Dutzend Jahre nach ihrer Entstehung, mit der vollen Kraft einer Neuheit wirken läßt.

Im Namen des abwesenden Dichters nahm Herr L'Arronge den Dank der Hörer nach jedem Akt entgegen; er hätte ihn auch als Regisseur empfangen können, denn durch geschickte Kürzungen hat er dem Werke genützt und mit zum Teil dürftigen Schauspielern ein tadelloses Zusammenspiel und die unmittelbarsten Wirkungen erzielt. Unter den Darstellern der vier Frauengestalten fiel zumeist Frau Carlsen als Lona Hessel auf:

ein frappantes, wenngleich kein unbedingt überzeugendes Bild, in ihrer bewußten Derbheit und amerikanischen Unverblümtheit. Ein Hauch von Genialität, von seelischer Schönheit und unverlierbarer Jugend des Herzens müßte sich über die Darstellung mildernd legen; die Energie des schauspielerischen Gestaltens, so lobenswert sie an sich auch sein mag, tut es hier nicht allein. Die beherrschende Rolle des Konsul Bernick spielt Herr Pohl mit fertiger Kunst und einer sehr feinen Behandlung des Dialogs; die radikale Besserung des Sünders vermittelt er mit kluger Sicherheit. Auch die anderen Darsteller (Herr Kadelburg, Herr Nissen usw.) zeigten sich, getragen durch die anregungsreiche Kunst Ibsens, von ihrer besten Seite; und selbst Herrn Wessels gelang es diesmal, wie ein Mensch zu gehen und zu sprechen. Wirklich, es geschehen noch Zeichen und Wunder.

Nation 27. 4. 89.

CORIOLAN IM BERLINER THEATER

„Coriolan", das weiß der ehemalige Darsteller der Titelrolle, Herr Barnay, am besten, wird nie die Massen unseres Publikums stark heranziehen, nie die dramatisch fortreißende Wirkung üben, die „Romeo und Julia" und „Hamlet" zu Lieblingen sogar der Theaterdirektoren gemacht hat. Wenn er trotzdem dieses Werk an den Eingang seiner zweiten Spielzeit gestellt hat, so kann die lobenswerte Absicht nur gewesen sein, durch die Aufführung eines Werkes, welches zu den künstlerisch bewundernswertesten des Dichters gehört, in Aufbau und herber Großartigkeit, die ideale Seite seiner Theaterführung deutlich zu betonen. Wir haben durch seine Initiative eine Dichtung, die seit einer langen Reihe von Jahren den Berliner Bühnen entfremdet war, wieder auf der Szene gesehen, und das verdient Dank auch dann, wenn

wir an dem einzelnen der Aufführung mancherlei auszusetzen hätten.

Gegen das einzelne in der Tat, nicht gegen das ganze, nicht gegen die Massenszenen und die Anordnungen des Regisseurs haben wir diesmal kritische Einwände zu erheben. Wie in der Eröffnungsvorstellung des ersten Jahres beim „Demetrius", so war auch an diesem Abend das Ensemble mit hingebendem Eifer eingeübt; die gefährlichen Schlußszenen, die so leicht in die Lächerlichkeit umschlagen, waren durch die Umrahmung Beethovenscher Musik stimmungsvoll geschützt, und der römische Demos, die pfiffigen und törichten, die rohen und wankelmütigen Typen des Volkes natürlich und scharf geschieden. Dächte man sich nun in diese lärmende, Heil und Verbannung rufende aufgewühlte Menge noch einen alles überragenden (und auch wohl überschreienden) Coriolan hinein, einen klugen, humoristischen Menenius Agrippa und eine römisch empfindende Volumnia, so wäre alles aufs beste bestellt; der Eindruck wäre intensiver, der hohe menschliche Gehalt des Stückes käme erst zu seinem vollen Recht.

Denn keineswegs ist im „Coriolan", wie ästhetisch naive Gemüter unter dem Eindruck dieser Aufführung gemeint haben, das Volk der Held; die Tragödie der starken Individualität vielmehr ist dieses Stück, und mit Händen zu greifen ist der Gegensatz, der zwischen dem stolzen Römertum des Coriolan und dem klugen, modernen Wollen des Herrn Drach besteht. Herr Drach ist ein überzeugter Anhänger der Natürlichkeit in der Schauspielkunst; das tritt uns auch aus seinem Coriolan erfreulich entgegen; er hat feine Intentionen und respektable Mittel; aber ihm mangelt, was die gewaltige Aufgabe vor allem fordert, die beherrschende Persönlichkeit. Aus dem Naturell, aus einem naiven Aristokratentum muß das Pathos des Coriolan kommen, diese stolze Demut des Siegers, die nicht gelobt sein will, auch nicht von der Mutter,

deren echtes Kind er ist, dieser ergreifende Wahrheitssinn, der durch kein Umschmeicheln der Menge sich retten will vor dem Los des Verbannten; er allein kann nicht lügen inmitten dieser Konsuln und Tribunen, dieser Sicinius und Menenius, und so zerschellt sein reiner, heldenhafter Sinn an der Klugkeit und der Niedrigkeit der Welt, an der Feigheit des Adels, dem Wankelmut der Plebs. Mit einer großartigen Einfachheit und kühnen Steigerung, wie nur Shakespeare sie zu finden vermochte, in klaren, fest geschwungenen Linien stellt diese Entwicklung sich dar; der Dichter setzt nicht gleich mit Fortissimo ein, sondern aus der Ruhe zum Pathos, aus der kalten Überlegenheit zur Leidenschaft erhebt sich sein Held nur allgemach. Herr Drach dagegen, auch hier mehr modern als shakespearisch empfindend, wird sogleich von nervöser Erregtheit fortgerissen zu starken Tönen; in der Schlachtszene, wo der Dichter eine leichte Ermattung des Coriolan nur andeutet, fiel er ohnmächtig nieder, in der Szene des Stimmenwerbens war er gereizt und grimmig, statt ironisch von oben herab die Bürger anzuherrschen. Doch bleibt all diesen Bedenken zum Trotz die Leistung als ein realistischer Versuch vom Anfang bis zum Ende interessant; von der in Deklamation ertrinkenden Volumnia des Frl. Baumgart wird das niemand behaupten, er müßte denn dem Clara Ziegler-Stil bis in seine trivialen Ausläufer hin ergeben sein.

Nation 7. 9. 89.

FAUSTS TOD IM DEUTSCHEN THEATER

Zwischen Realismus und Deklamation glücklich vermittelt zu haben, das ist einer der besten Vorzüge der Aufführungen im Deutschen Theater; das hohle Pathos, das aus der Weimarer Schule bis auf uns gekommen ist, war hier nie zu Hause, aber gegenüber dem zweiten Faust

hätte auch der bloße Realismus nicht ausgereicht, und so galt es, vor der ganz eigenen Aufgabe auch einen ganz eigenen Stil zu finden, eine Mischung von Natürlichkeit und rhythmisch beseeltem Schwung. Vortreffliche Sprecher, wie Herr Sommerstorff und Herr Pohl (Faust und Mephisto) geben den Ton an, welchem Geister und Menschen, die Lebenden und die Abgeschiedenen folgen: Frl. Sorma, der anmutige Ariel, Herr Pittschau, der naturkräftige Führer der drei Gewaltigen, Frau Geßner, das rührendste Gretchen. Und da auch die Szenierung des Werkes die gelungenste ist, da zahlreiche Effekte der Ausstattung, welche Goethe verschwenderisch angelegt hat, mit feinem Sinn verwirklicht sind, diskret bei aller Pracht, so mußte der Eindruck groß sein, und noch oft wird diese Darstellung des Fragments „Fausts Tod" die Hörer erschüttern und erheben im Tiefsten.

Ein Fragment ist es, das L'Arronge bietet: Szenen aus dem ersten und dem vierten Akt leiten den Hauptteil des Abends ein, den fünften Aufzug, dessen Inhalt der Bearbeitung den Namen gegeben hat. Dieser Akt wird ganz dargestellt, ohne wesentliche Kürzungen; von dem Übrigen sind nur spärliche Reste geblieben.

Will man über die Einrichtung ins Klare kommen, welche L'Arronge vorgenommen hat, und welcher jedenfalls ein Vorzug vorweg zuzugestehen ist, die Kühnheit, so muß man zwei Standpunkte unterscheiden, wie mir scheint. Auf den einen stellt man sich, indem man die Bearbeitung als ein interessantes Experiment ansieht, als den Versuch eines unserer ersten Bühnenpraktiker, dem „Faust" auf seine Weise und mit den Mitteln seines Theaters beizukommen; den anderen Standpunkt nimmt man ein, wenn man eine endgültige Lösung des Problems hier sieht, ein kanonisches Werk, das auf andere Bühnen zu verpflanzen rätlich und löblich wäre. Es fehlt nicht an Beurteilern, welche zu dieser zweiten Anschauung gelangt sind; ihr entgegenzutreten möchte nicht über-

flüssig sein, und vielleicht gewinnen wir zugleich von hier aus den besten Eingang in den Kern der Frage.

Ein Faust ohne Helena ist es, den uns L'Arronge gebracht hat. Warum auch nicht? rufen jene Beurteiler. Ist nicht die Helena gerade dem Verständnis zumeist im Wege, sie, die eine pure Allegorie ist und demnach Bühnenwirkung niemals gewinnen kann? Die Vermählung des Griechentums mit dem Germanentum, die sich in dem Bunde zwischen Faust und Helena darstellt — fort mit ihr aus dem Theater, sie hat dort nichts zu suchen. So argumentiert man und beruft sich dabei auf die Zustimmung der Goetheforscher selbst, auf die Zustimmung von Erich Schmidt zumal, der jedoch (wie ich versichern darf) zu dieser lebensgefährlichen Amputation seinen Beifall keineswegs gegeben hat. Wie hätte auch jemand, der das einzige Werk nicht lediglich mit den Augen des Bühnenpraktikers ansieht, dazu raten können, ihm das Herz auszuschneiden? Den „Gipfel", der von allen Punkten des Ganzen gesehen werde und nach allem hinsehe, nannte Schiller die Helenaszenen, und so, gerade so sind sie Goethe im Anschluß an die Überlieferung des Faustbuchs und des Puppenspiels von je erschienen. Nicht eine Allegorie war Helena für ihn, sondern ein Symbol, und daß zwei ganz verschiedene Dinge in diesen meist durcheinander geworfenen Begriffen stecken, hat niemand schlagender nachgewiesen, als der Führer der modernen Goetheforschung, der nun nicht mehr unter uns ist, Wilhelm Scherer. „Symbole sind tief, Allegorien stets ein wenig flach", bemerkt er, „niemals läßt Symbolisches sich durch irgend eine Deutung erschöpfen; die Deutung der Allegorie erschöpft sie völlig. Bei symbolischen Gestalten kann der Dichter selbst nicht wissen, wie weit sie reichen; und jeder Leser, jeder Hörer hat ein Recht hineinzulegen. Alles Symbolische erstreckt sich aus einem gewissen Vordergrund in einen ungewissen Hintergrund; alles Allegorische wirft nur im Vordergrund

einen kurzen Schatten". Allegorien sind im „Faust", nach dieser schlagenden Definition, nur etwa die Sorge, die Not und ihre grauen Geschwister; sie sind personifizierte, aber nicht individualisierte Abstraktionen. Dagegen ist Helena durchaus symbolisch, nicht allegorisch; die Worte Goethes: „daß es dem bekannten magischen Gesellen geglückt, die eigentliche Helena persönlich aus dem Orkus ins Leben heraufzuführen", sind doch in der Tat deutlich genug, und wenn man dennoch hier von der Vereinigung des Hellenentums und des Deutschtums zu reden fortfährt, so könnte man ungefähr mit demselben Recht sagen: in Lessings „Minna" vermählen sich nicht Minna und Tellheim, sondern „eigentlich" Sachsen und Preußen. Hier wie dort sind es die Personen, nicht die hinter ihnen stehenden symbolischen Beziehungen, welche das poetisch Bestimmende sind. „Das ist die wahre Symbolik", sagt Goethe, „wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen".

Aber auf der Bühne, wo diese scharfen Distinktionen nicht gelten, höre ich einwerfen, — wie steht es da? Ich kann die Frage aus der Erfahrung beantworten, nicht aus der Theorie; die Helenaszenen haben bei den Aufführungen in Weimar, in Wien und im Berliner Viktoriatheater den Eindruck niemals verfehlt. Wenn auf das tolle Durcheinander der klassischen Walpurgisnacht das Erscheinen der Helena erfolgt, wenn Sirenen und Sphinxe, Greifen und Lamien abgelöst werden von der heroischen Einfachheit der schönsten Frau, wenn wie stolzeste Musik dem Ohr die klassische Euphonie dieser herrlichen Trimeter erklingt, und die wundervollen, kurzen Verse des Lynceus „Laß mich hören, laß mich schauen" den Wechselgesang Fausts und Helenas einleiten — den möchte ich sehen, der vor dieser Fülle des Schönen ungerührt bliebe. In Weimar und Berlin, wo man der viel-

fach glücklichen Devrientschen Einrichtung folgte, in Wien, wo Wilbrandt nach Dingelstedts Anregung das Drama in drei Abschnitten gegliedert hat: Faust bis zur Hexenküche, die Gretchentragödie, der zweite Teil — überall war auch nach Seite der Theaterwirkung der Helenaakt einer der glücklichsten. Und vielleicht wird in der Tat, wer das Problem endgültig lösen will, eben um der Helena willen zur Dreiteilung sich entschließen müssen und auch vor dem Wagnis nicht zurückschrecken, den zweiten Teil, nach Dingelstedts Vorschlag, mitten durchzuschneiden: der erste Abend brächte dann die Faustszenen und Gretchen im Glück (bis „Begreife nicht, was er an mir findt"), der zweite Abend Gretchen im Elend und die beiden ersten Akte des zweiten Teiles bis zum Schluß der klassischen Walpurgisnacht, der dritte Abend höbe mit Helenas Erscheinen machtvoll an.

Aber — und damit nähere ich mich dem Standpunkt des praktischen Bühnenmannes wiederum, von dem aus L'Arronge seine Arbeit unternommen hat — das sind fromme Wünsche, die vielleicht ein Hoftheater, wie das Wiener, erfüllen kann, welches über unbegrenzte innere und äußere Mittel gebietet; der Leiter einer Privatbühne darf verzichten, poetische Probleme zu lösen, und nicht wird er mit der Hüterin der Unterwelt sprechen: „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt"; er wird vielmehr, die Grenzen seiner Menschheit bedenkend, sich selber mahnen: „Nur mäßig, mäßig, nicht ins Verwegene". Mit festem Griff das Verständlichste aus diesem als unverständlich geltenden Werk herauszugreifen, das ist die Aufgabe, die sich L'Arronge gestellt, und die er glänzend gelöst hat; und vielleicht liegt diesem Spiel noch der tiefere Sinn zu Grunde, daß eine auf Realität und Kraft der Tat dringende Zeit die klassische Schönheit, Helena benannt, glaubt entbehren zu können: wenn man das Griechentum aus der Schule weist, warum nicht aus dem Theater? Der laute Beifall seiner Hörer jedenfalls hat

Herrn L'Arronge Recht gegeben; und so steht auch am Beginn der neuen Spielzeit des Deutschen Theaters glückverheißend der Erfolg.

Nation 7. 9. 89.

DIE ERÖFFNUNG DER FREIEN BÜHNE

Die erste Aufführung der Freien Bühne ist nach dem allgemeinen Urteil wohlgelungen gewesen, und die fünf Mitwirkenden, die Damen Marie Schanzer und Agnes Sorma, die Herren Arthur Kraußneck, Theodor Lobe und Emerich Robert, sowie Herr Hans Meery, welcher die Vorstellung in Szene setzte, haben die volle Anerkennung der Hörer empfangen. Da ich zu den Begründern und Leitern des Unternehmens gehöre, steht es mir nicht zu, in eine eigentliche Kritik dieser und der folgenden Aufführungen einzutreten; ich werde mich begnügen müssen, den allgemeinen Eindruck auf die Zuschauer festzustellen und die Intentionen zu erläutern (und wenn nötig zu verteidigen), welche das aus zehn Mitgliedern bestehende Direktorium: die Schriftsteller Ludwig Fulda, Heinrich und Julius Hart, Gerhart Hauptmann, Fritz Mauthner, Paul Schlenther, Julius Stettenheim und mich sowie den Rechtsanwalt Paul Jonas und den Verlagsbuchhändler S. Fischer zu der Gestaltung unseres Spielplanes geführt haben.

In dem Rundschreiben, welches zur Einführung des neuen Unternehmens an die Mitglieder des Vereins versandt worden ist, wurden die folgenden Werke zur Darstellung in Aussicht genommen:

Henrik Ibsen	Gespenster.
Gerhart Hauptmann	Vor Sonnenaufgang.
Edmond und Jules de Goncourt .	Henriette Maréchal.
Graf Leo Tolstoi	Die Macht der Finsternis.
Ludwig Anzengruber	Das vierte Gebot.
Björnstjerne Björnson	Ein Handschuh.

Arthur Fitger . . . . . Von Gottes Gnaden.
August Strindberg . . . . . Der Vater.

Das Schlagwort, welches die Gegner der Freien Bühne daraufhin ausgegeben haben, lautet einfach genug. Sie reden von „trauriger Ausländerei", und indem sie Anzengruber und Fitger, als bereits bekannte Autoren, kurzweg unter den Tisch werfen, suchen sie festzustellen, daß ein einziger Deutscher im Verlauf eines Jahres an die Reihe kommen solle, neben den unseligen „Russen, Norwegern und Dänen". Unter die Dänen rechnen die national gesinnten Männer in ihrer Unschuld wahrscheinlich den Schweden Strindberg und begehen damit einen jener geographischen Schnitzer, um derentwillen wir Deutsche herkömmlicherweise die „Ausländer" zu verspotten pflegen: denn wie könnte es bei aller nachbarlichen Verwandtschaft größere Gegensätze geben, als gerade zwischen Dänemark und Schweden?

So leicht aber, wie die bezopften Herren meinen, lassen wir uns unsere Autoren nicht forteskamotieren. Man streicht uns zunächst Anzengruber und Fitger von der Liste, weil sie — mit anderen Stücken, wohlgemerkt — auf der Bühne bereits vertreten seien. Ja, du lieber Himmel, haben wir denn versprochen, funkelnagelneue Talente, zehn im Jahre, zu entdecken. Haben wir versprochen, eine dramaturgische Päppelanstalt zu gründen und die ersten Gehversuche unfertiger, aber deutscher Männer zu unterstützen? Wo soll sich das Publikum, wo das Schauspielpersonal für solche wohlgemeinten Dilettantenspäße finden? Die Freie Bühne, das war ihr erstes Wort, will der Rücksichten auf Gelderwerb und auf Zensur ledig Dramen aufs Theater stellen, welche „den stehenden Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind"; und zu diesen Werken gehören Anzengrubers und Fitgers Stücke im vollen Sinne. Daß jener, der kräftigste der deutschen Dramatiker, im letzten Jahrzehnt auch auf norddeutschen Theatern festen Fuß ge-

faßt hat — kann das ein Grund sein, eines seiner eigenartigsten, für die neuere Kunstrichtung vorbildlichen Werke, das unserem Publikum bisher nicht bekannt geworden ist und ihm voraussichtlich auch noch lange unbekannt bliebe, von der Freien Bühne fernzuhalten? Und daß Fitger als der Dichter der „Hexe" von allen Theaterbesuchern geschätzt wird, kann das ein Grund sein, das zweite seiner Werke von der Bühne fernzuhalten? Ein Werk, welches die Zensur zur öffentlichen Aufführung nicht zugelassen hat, und welches doch als ein echtes Theaterstück nach dramatischer Verkörperung in allen Teilen hindrängt — ihm will man diejenige Bühne verschließen, welche allein zufolge ihrer Konstitution als Verein imstande ist, es aufzuführen? Welch ein klägliches Argumentieren, welch eine graue Theorie!

Auch die Aufführung der „Gespenster" hatte — abgesehen von der inneren Bedeutung dieser Wahl — ihre äußere Begründung in der Tatsache, daß Ibsens Drama noch heute, wie vor drei Jahren, eine öffentliche Aufführung nicht erfahren darf — wenigstens nicht in Berlin. Denn während in Frankfurt am Main, in Danzig und Königsberg das Werk öffentlich gespielt oder zur Aufführung vorbereitet wird, bleibt in der Reichshauptstadt ein polizeiliches Verbot strikte bestehen, dessen Berechtigung selbst die Gegner der „Gespenster" nicht einsehen. Mehrere große Tageszeitungen haben bereits auf die Anomalie hingezeigt, die hier gegeben ist: vor dem Gesetz sind alle Staatsbürger gleich, aber vor der Zensur, scheint es, nicht; und was den Frankfurtern billig ist, ist darum den Berlinern noch keineswegs gerecht. Als vor einer Reihe von Jahren das umgekehrte Verhältnis stattfand, als Emil Augiers „Fourchambaults" in Berlin gestattet, in Stettin aber verboten wurden, nahm sich der preußische Landtag des Falles an; wird sich nicht auch diesmal ein der Kunst nahestehender Abgeordneter finden, der für die Freiheit des dichterischen Wortes die Stimme erhebt?

Aber ich fechte schon wieder für die traurigen Ausländer, statt den Schutz der nationalen Arbeit anzustreben. Brauche ich im Ernst zu sagen, mit wie gutem Grunde eine Bühne, die der „stockenden Entwicklung des deutschen Dramas frische Impulse" zuführen will, die für eine neue Kunst eintritt und dem Alten und Abgelebten, der Schablone und Konvention Krieg ansagt — daß sie ohne den Beistand des Auslandes heute noch nicht leben kann? Daß sie nur das tatsächlich bestehende Verhältnis in Ziffern kennzeichnet, wenn sie dem deutschen Drama die kleinere Hälfte ihres Spielplans einräumt? Hat es den Vätern unserer klassischen Literatur, den Lessing und Herder, von ihrem Ruhme ein Tüttelchen geraubt, daß sie in einer Zeit neuen Werdens und Gestaltens auf den Ausländer William Shakespeare enthusiastisch hinwiesen? Daß sie das Heil nicht von den deutschen Cronegk und Brawe, sondern von dem großen Engländer kommen sahen? Und sind, in solchen Anschauungen wurzelnd, die Goethe und Schiller uns erwachsen, so wird auch uns heutige, in unserm engern Streben nach verwandten Zielen, der Unkenruf der neuen Gottschede nicht stören dürfen; und auch wir werden, indem wir die großen Muster leuchtend hinstellen, allen sichtbar, auf die deutsche Produktion energischer wirken als durch eine schwächliche und künstliche Schutzzollpolitik. Wenn der Weizen im Osten kräftiger aufschießt, so holen wir ihn eben aus Rußland; und wenn man danach lernt, ihn auch bei uns besser und reichlicher anzubauen, so haben wir das Endziel unseres Strebens erreicht, und niemand wird froher sein als wir.

Ein Unternehmen, dem der Schreibende selbst angehört, so lebhaft zu verteidigen, hätte sein Mißliches, wenn andere als rein ideale Interessen bei dieser Freien Bühne in Frage stünden; aber da jede Absicht auf Erfolge für den Einzelnen, da jeder praktische Zweck hier ausgeschlossen ist, so wird es, denke ich, gestattet

sein, ein literarisches Beginnen auch literarisch zu verteidigen. Groß, erfreulich groß ist die Zahl der Gegner der Freien Bühne; sie hat sich laut und bestimmt hören lassen gleich im Beginn und dadurch den Beweis geliefert, daß dieses Unternehmen Neues genug verspricht, um einen frischen, fröhlichen Kampf da zu entfachen, wo Jahre lang der traurigste Stillstand jede lebhaftere Teilnahme erstickte; und so treten wir in diesen Kampf mit dem Schlachtruf mutig ein: Freie Bahn der Freien Bühne!

Nation 5. 10. 89.

HAUPTMANN: VOR SONNENAUFGANG

I

„Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von ‚Papa Hamlet' zugeeignet, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung", so lautete das Widmungsblatt eines neuen Schauspiels, das mir dieser Tage zuging: Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama von Gerhart Hauptmann (Berlin 1889, C. F. Conrads Buchhandlung). Ich war erstaunt; denn — daß ich es nur bekenne — der Verfasser von „Papa Hamlet" bedeutete eine unbekannte Größe für mich, und Bjarne P. Holmsen war, mit Luise Millerin zu reden, „ein Name, so fremd meinen Ohren, als meinem Herzen . . .". Auch die Freunde, denen ich Vertrautheit mit dem „konsequenten Realismus" zuschreiben durfte, konnten keine Auskunft geben; und so suchte ich, neugierig gemacht, in der Lektüre des Schülers zugleich die Art des Meisters zu durchschauen: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Das Ergebnis ist überraschend günstig gewesen. Gerhart Hauptmann erscheint mir als eines der merkwürdigsten Talente, das ich in den letzten Jahren kennen gelernt habe, also muß Bjarne

P. Holmsen wohl ein noch merkwürdigeres sein. Natürlich werde ich sehen, nähere Kenntnis zu erlangen von diesem nordischen (oder pseudonordischen?) Dichter und dann vielleicht von ihm zu erzählen haben; einstweilen aber wollen wir bei dem deutschen verbleiben; er gibt Anlaß genug, zu berichten und zu bewundern.

An sich zwar will es so viel noch nicht besagen, wenn man unter den jüngeren dramatischen Autoren Jemanden bemerkenswert findet. So dürftig ist unter den Deutschen die poetische Produktion geworden, so seltsam widersprechen sich bei jenen Neusten, die sich grenzenlos erdreusten, lärmendes Wollen und klägliches Können, daß unter diesen blinden Talenten auch der Einäugige leicht zum König ausgerufen würde. Doch was uns in Gerhart Hauptmann, einem bis heute unbekannten, aber in kürzerer oder längerer Frist vermutlich allgemein bekannten Autor, entgegentritt, ist mehr als ein nur relatives Talent: es ist Eigenart, klare dramatische Anschauung, ist neue Kunst, die nicht auf Nachahmung der großen Muster nur beruht, sondern sicher und selbstgewiß ihre eigenen Wege geht, jugendlich irrend und übertreibend vielleicht, aber stetig und tapfer in jedem Schritt.

Zwischen dem Helden und der Heldin des Stückes, dem sozialistischen Agitator Alfred Loth und der Tochter des reichen oberschlesischen Bauern, Helene Krause, findet im zweiten Akt der folgende Dialog statt:

Helene: Vielleicht geben Sie mir Auskunft; man redet so viel von Zola und Ibsen in den Zeitungen: sind das große Dichter?

Loth: Es sind gar keine Dichter, sondern notwendige Übel, Fräulein. Ich bin ehrlich durstig und verlange von der Dichtkunst einen klaren, erfrischenden Trunk. — Ich bin nicht krank. Was Zola und Ibsen bieten, ist Medizin.

Helene (gleichsam unwillkürlich): Ach, dann wäre es doch vielleicht für mich etwas.

Oberflächliche Leser, welche, durch die bequeme Tendenzmacherei der alten Schule verführt, individuelle

Anschauungen der handelnden Personen und die eigene Meinung des Dichters vorschnell zu identifizieren lieben, werden hierin ein persönliches Glaubensbekenntnis Hauptmanns finden, während doch nur der so und so beschaffene Mensch, der sich gesund dünkende und doch im Innern kranke Held zu uns redet; in Wahrheit sind in dieser Stelle diejenigen beiden Vorbilder genannt, welche dem Autor (neben jener dritten Größe der Widmung) entscheidende Anregungen gewährt haben. Und zwar Anregungen, welche seine Selbständigkeit in keiner Weise antasten; von Ibsen empfing er die modernen Mittel des Dialogs und der Charakteristik, volle Natürlichkeit, Reichtum des charakteristischen Details, Verzicht auf äußere Handlung und auf das sogenannte „eigentlich" Dramatische; von Zola empfing er das große Thema der Vererbung, und er konnte ihn lehren, der Dichter von „L'Assommoir" und „La Terre", den schönfärberischen Darstellungen der Bauernnovellen die rücksichtslos wahre Schilderung des Lebens auf dem Lande, dieser rohen Genußsucht, dieser verheerenden Wirkung des Alkohols, entgegenzusetzen. Nach Oberschlesien führt uns der Dichter, in eine äußerste Ecke Deutschlands, deren Zustände er mit greller Deutlichkeit malt: die Völlerei in den schnell reich gewordenen Bauernfamilien, die Trostlosigkeit im Leben der Armen, der Gutsleute und der Grubenarbeiter. In die Sphäre dieser volkstümlichen Gestalten, welche er mit allen Mitteln der Wirklichkeit, unter glücklichster Anwendung des schlesischen Dialekts knapp und sicher hinstellt, treten Menschen der höheren Bildungskreise ein, ein verbauernder Arzt, ein gewandter Ingenieur, ein idealistischer Agitator; und es wird nun das Thema des Stückes: wie diese beiden Welten, Stadt und Land, gegeneinander anstoßen, sich nähern und von einander entfernen, sich anziehen und bekämpfen. Alfred Loth, der Sozialist, der seinen Universitätsfreund Hoffmann als Gatten einer Bauerntochter wiederfindet,

steht im Begriff, sich der Schwägerin des Jugendgenossen zu verloben, der aus dem Sumpfe des Heimathauses mit reinerem Sinn emporstrebenden Helene — als er zu nächtiger Stunde vom Doktor Schimmelpfennig („Schimmel, genannt das Rauhbein") die schreckliche Wahrheit über diese ganze Fülle des Elendes erfährt, in welchem Helene bisher gelebt hat: der Vater ein Säufer, die Stiefmutter eine Ehebrecherin, die Schwester dem ererbten Laster des Trunkes verfallen. Ihm graut; und da zu seinen innig gehegten Überzeugungen auch diese gehört: des Mannes Pflicht sei, vor den Lastern der absterbenden Menschheit, der Menschheit „vor Sonnenaufgang" eines neuen Völkertages, die kommende Generation zu bewahren, so kehrt er mit idealistischer Rücksichtslosigkeit der Geliebten den Rücken, und sein Treubruch treibt die an jeder Rettung nun Verzweifelnde in den Tod.

Es kann nicht an Beurteilern fehlen, welche diesen Ausgang des Dramas heftig angreifen werden, abermals in vorschneller Gleichsetzung individuellen Handelns und der Anschauungen des Dichters: ein Stück Welt zeigt uns dieser, selbständige Menschen, denen er nicht seine moralische Auffassung, seine Tendenz ohne weiteres untergeschoben hat, sondern die aus eigenen Gnaden leben und sterben. Wie viel von des Autors Wollen in seinen Helden übergegangen ist, können wir um so weniger heute beurteilen, als uns nur aus diesem einen Werke seine literarische Physiognomie entgegentritt; doch läßt sich freilich vermuten, daß diese lebenswahre Gestalt des Alfred Loth nicht nur im großen ganzen, sondern auch in kleinen Einzelheiten Fleisch und Bein vom Dichter empfangen hat, und es sollte mich nicht wundern, etwa zu erfahren, daß auch dieser ein persönlicher Feind des Alkohols und ein geschworener Vegetarier ist. Aber auch auf den derben Arzt sind vielleicht Züge des Autors übergegangen, auf ihn, der sich zu dem Idealisten Loth verhält, etwa wie Ibsens Doktor Relling zu Gregers Werle;

und wir glauben ein persönliches Bekenntnis zu hören, wenn Schimmelpfennig etwa sagt: „'n bissel Humor könnte dir gar nicht schaden! Ich seh' nicht ein, warum man alles so verflucht ernsthaft nehmen sollte." So, mit einer eigenartigen Verbindung von idealistischem Entsetzen und realistischem Behagen, steht der Autor seinem Stoffe gegenüber, und auch die Wirkung ist eigenartig gemischt: auf dem Untergrunde derben Humors wächst das tragische Grausen empor. Hier einen anderen Grundton wünschen zu wollen und dem Autor etwa zuzurufen, indem man ihm symbolisch auf die Schultern klopft: Junger Mann, lassen Sie doch Ihren Humor künftig freier walten, das Leben ist ja schon traurig genug — schiene mir so philiströs wie aussichtslos; eine so originelle Begabung, wie sie uns hier überraschend entgegengetreten ist, mag ihren Weg unbeirrt weiter schreiten, von niemandem beraten als von dem eigenen Talent.

Nation 14. 9. 89.

II

Was ich in Hauptmanns Drama zumeist bewundere, habe ich, unter dem unmittelbaren Eindruck der Lektüre, ausgesprochen; die Kühnheit und Originalität der Anschauung, die völlige Lebendigkeit der Charaktere und die unerschrockene Konsequenz zu der Ausgestaltung eines grausigen und „peinlichen" Stoffes. Ein Teil der Hörer, welcher in diesem Peinlichen, in einigen krassen und auf der Bühne heftig wirkenden Szenen sogenannte naturalistische Ausschreitungen sieht, setzte sich bei der Vorstellung des Vereins „Freie Bühne" vom zweiten Akte an zu dem Werke in heftige Opposition; und da den fanatischen Gegnern fanatische Bewunderer entgegentraten, so ergab sich ein Kampf der Lungen und der Hände, der Zischenden und Klatschenden, der mit einer ganz ungewöhnlichen Heftigkeit geführt wurde

und lange unentschieden hin und her wogte, bis eine große Liebesszene im vierten Akt selbst die Widerstrebenden zum Beifall hinriß. Hatte man vor der Aufführung die Schauspieler durch anonyme Briefe geängstigt und bedroht, so suchte man sie jetzt aus der Fassung zu bringen durch Anblasen, Aushöhnen und alle die bekannten ungezogenen Künste der Premierenbesucher; nur daß diesmal die Entrüstung nicht im Moment hervorgerufen, sondern im Hause vorbereitet war durch die Lektüre des Werkes und durch Gespräche von einer ausdauernden Heftigkeit, wie sie in Berlin literarischen Erscheinungen gegenüber selten sind. Seit Wochen hat man von diesem Drama, von dem Wagnis dieser Aufführung reden, Dummes und Gescheites reden hören können; und hätte die Freie Bühne auch weiter kein Verdienst, als daß sie durch die Ankündigung dieses Stückes literarische Diskussionen geweckt, Anregungen aller Art gegeben und an Stelle der Stagnation den Kampf und die Bewegung gebracht hat, so dürfte sie schon ihres Wirkens froh sein, unbekümmert um den Lärm und die Roheiten der Gegner, um ihr Mißverstehen und Verdrehen des Tatsächlichen.

Alle Mittel gelten, so schienen die Zuschauer zu sagen; und alle Mittel gelten, schienen die erbitterten publizistischen Vertreter des Alten zu sagen, die in ihrer moralischen Entrüstung je nach Temperament und Neigung die ganze Skala durchlaufen; zahnloser Witz, Schnoddrigkeit, Fälschung sind ihre Waffen. Ich werde mich hüten, die Stimmen aus diesem kritischen Hexensabbat hier nachtönen zu lassen; nur einen Punkt greife ich heraus, einen Kernpunkt der Streitfrage, sofern ich sie recht verstehe.

Man glaubt den Dichter anzugreifen, indem man diejenige Figur schlecht macht, die in seinem Werke den breitesten Raum einnimmt, den Agitator Alfred Loth: welch ein wunderlicher Schwärmer, sagt man, welch ein

verblendeter Doktrinär ist doch dieser Held des Dichters! Er verläßt seine Geliebte um einer Marotte willen; er glaubt — nein, Hauptmann glaubt an die Wirksamkeit des Alkoholismus in einem Falle, wo doch die prächtige Gesundheit der Bauerntochter Helene lieblich blickend vor uns steht. „Sein" Held ist ein Tor; was soll uns also dieses Werk?

Dem gegenüber ist immer von neuem zu sagen, daß der moderne Dichter, heiße er nun Ibsen, Tolstoi oder Hauptmann, den Helden im Sinne der alten Kunst überhaupt nicht kennt: Posa mag Schillers Held und idealisiertes Abbild sein, aber Loth ist eine Gestalt mit vielen individuellen Zügen, kein Ideal und kein Träger einer subjektiven dichterischen Tendenz. „Handelnde Menschen", wie Hauptmann sagt, will er darstellen, nichts weniger und nichts mehr; und wie er mit einer plastischen Kunst, die neben den obersten Mustern der Poesie voll besteht, die episodischen Figuren seines Dramas gestaltet hat, vom „Sand" rufenden Hopslabaer bis zur scheinheiligen Gesellschafterin Frau Spiller und dem stotternden Bauernflegel Kahlwillem, so sind auch die führenden Personen der Handlung, Loth und Helene, deutlich angeschaute Charaktere, die aus Eigenem leben, nicht Ideenträger, für die der Dichter verantwortlich zu machen wäre. Lebendige Menschen tauschen ihre Ansichten aus in den tiefgreifenden Gesprächen von Loth und seinen Freunden Hoffmann und Schimmelpfennig: über soziale Fragen, über Vererbung und Frauenemanzipation; und wenn nun ein Teil der Hörer bald den einen auslachte, bald dem anderen applaudierte, so mag man das als ein Zeichen naiver Wirkung und Gegenwirkung immerhin wahrnehmen. Aber von einer künstlerischen Auffassung ist derjenige in der Tat weit entfernt, der seine eigenen stofflichen Sympathien und Antipathien zu dem Dichtwerk trägt und den Verfasser verantwortlich macht für jedes Urteil und jede Anschauung,

die „sein" Held ausspricht; er erlege Herrn Hauptmann nur auch gleich die Verantwortung für die Kunstanschauung auf, die seine Bauernfrau Madame Krause ausspricht: Der Goethe und der Schiller seien Sch . . . kerle.

Nicht beschönigen will ich reale Schwächen des Werkes, wenn ich es gegen verständnislose Vorwürfe also in Schutz nehme. Daß Loth die Schöpfung eines jugendlichen Dichters ist, daß sich die Grünheit der Anschauungen in diesem Agitator stärker, objektiver herausarbeiten ließe, daß mit einem Wort er in diesem Werk, voll von volkstümlichem Leben und Wahrheit, die am wenigsten kräftige Gestalt ist, scheint auch mir unbestreitbar, und gewiß schädigt es die Wirkung, daß neben der bis ins Kleinste poetisch angeschauten, wundervollen Gestalt Helenens ein blasserer „Held" steht. Aber es scheint mir nicht die Aufgabe einer lebensvollen Kritik, die natürlichen Mängel eines Erstlingswerkes, seine jugendlichen Auswüchse und Unreifheiten mit breiter Selbstbehaglichkeit zu zergliedern und seine eminenten Vorzüge leicht beiseite zu schieben. Bei mir wenigstens überwiegt, wie nach der ersten Lektüre so auch nach der ersten Aufführung, die helle Freude über dieses große, über Nacht uns erstandene Talent alle Bedenklichkeiten; und ich vertraue: der Weg einer so mächtig und voll einsetzenden Begabung werde zu den höchsten Höhen der Kunst emporleiten. Und daß der Widerspruch der Kunstphilister den Dichter nicht um einen Schritt von seinem Pfade abführen wird, dessen bin ich gewiß; diese Herren haben stets nur für das Ewiggestrige den Sinn gehabt, nicht für das Werdende, und so mögen sie am Gesindetisch der Kritik denn sitzen bleiben, jetzt und immer.

Nation 26. 10. 89.

Daran schließt sich an der Originalstelle eine Fußnote: „Die Redaktion der ‚Nation' bringt die Ausführungen des Herrn Dr. Brahm gern zum Ausdruck, ohne sie im vorliegenden Falle völlig zu teilen. Sie begrüßt die lebhafte Bewegung, die sich im Anschluß an die Auf-

führung des Hauptmannschen Dramas entwickelt hat, und wünscht dem Naturalismus jede Möglichkeit zu schaffen, seine Lebensfähigkeit vor aller Welt zu erweisen. Indem die ‚Nation' dem Naturalismus gerecht zu werden sucht, gehört sie damit aber nicht zugleich zu den Parteigängern des Naturalismus. Man kann etwas als Gegengift für nützlich halten, ohne es als Nahrung zu empfehlen".

HOLZ UND SCHLAF: PAPA HAMLET

Sie saßen beieinander, die jungen Dichter und Patrioten. Sie steckten die erhitzten Köpfe zusammen und ballten die Fäuste: denn nicht über Germaniens Gauen — über dem undeutschen Norden und Westen und Osten waren sie aufgegangen, die Sterne der neuen Kunst. Skandinaven, Franzosen, Russen die führenden Mächte; wo aber bleiben wir, die Landesgenossen von Kleist und Grabbe und Hebbel? Ist's eine bloße Mode nicht, daß alles, was von jenseits unserer Grenzen kommt, Ehre erfährt und Lob, während wir Armen im Schatten stehen und frieren? Schutz der nationalen Arbeit! forderten die einen; literarischen Protektionismus, welcher Zollschranken aufrichtet, auch vor der geistigen Ware, die anderen; die Produktiven aber wagten es mit einer dichterischen Verkleidung: sie versuchten, uns einmal nordisch zu kommen, und es entstand das Buch von Bjarne P. Holmsen: „Papa Hamlet. Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Bruno Franzius." (Leipzig 1889, Carl Reißner.)

So ungefähr war der Hergang, denke ich mir, welcher die Verfasser der drei merkwürdigen Skizzen: „Papa Hamlet", „Der erste Schultag" und „Ein Tod" zu einer leicht durchschauten Mystifikation führte: trotz den genauen Nachrichten, welche die mit verstelltem Übersetzerungeschick geschriebene Vorrede über Herrn Holmsen aus Hedemarken gibt, trotz den nordischen Namen, ein bißchen Mitternachtssonne und Tegnér, erkennt jeder auf-

merksamere Leser den deutschen Verfasser mit Sicherheit. Zumal die auf Mensur und Studentenleben aufgebaute Geschichte „Ein Tod" verrät nur zu deutlich, daß sie ein gut Stück südlich von Drontheim geschrieben wurde; und auch „Papa Hamlets" Schauspielerwelt erscheint uns in so fragwürdiger Gestalt, daß wir eher das deutsche Schmierenleben erkennen, als die Heimat des Dänenprinzen. Aber weit entfernt, daß wir das Werk, weil wir es als ein pseudonordisches erkennen, geringschätzen, finden wir es, eben weil es von Deutschen geschrieben ist, bemerkenswert: daß bei den Skandinaven ein literarisches Fortschreiten stattfindet, daß auf Björnson und Ibsen Arne Garborg, Ola Hansson und die andern alle folgten, wissen wir lange, und Bjarne P. Holmsen würde sich darum in der Masse verlieren; erst als Deutscher gewinnt er mit seinen feinen Intentionen unser Interesse und hält es fest trotz jugendlicher Übertreibung und mancher Ungeschicktheit.

In dem Dramatiker Gerhart Hauptmann trat uns eine innerlich fertige, jugendkräftige Begabung entgegen; bei seinem Freunde Holmsen, dem „konsequentesten Realisten", ist alles noch im Werden, und ich bin nicht ganz sicher, ob sich dieser jugendlich gärende Geist zur Klarheit emporarbeiten wird. Mehr Wollen als Können ist hier, mehr kluge, poetische Absichten als plastisches Gestalten; aber ein eigenartiges Talent steckt dennoch in diesen abgerissenen, nach Sturm- und Drangart hingefetzten Skizzen, deren scheinbar willkürliches Detail sich zu deutlichen Bildern überraschend zusammenschließt. Von der landläufigen deutschen Erzählermanier, alles breit und trivial herauszusagen, entfernt sich Holmsen frei, er nähert sich der Vortragsart der Russen an, des Dostojewski zumal, und weiß, wie dieser (z. B. in seiner kleinen Jugenderzählung „Der Spieler") aus tausend disparaten, verwirrenden Einzelzügen ein seltsam wogendes Ganzes zu gewinnen. Wenn es die deutsche

Wald- und Wiesennovelle dem Leser zu leicht macht, wenn sie ihm alles vordenkt und vorkaut, statt ihn wie zur Mitarbeit heranzuziehen, so macht es uns Holmsen zu schwer, und die Lektüre ist für den auf bloße Rezeption gestellten Leser mehr eine Strapaze als ein Genuß; aber wie alles, was wir durch eigene Arbeit gewonnen haben, ein festerer Besitz ist, so haften auch diese nicht leicht empfangenen Eindrücke um so sicherer.

Eigenartig, wie die Technik der Erzählungen, ist auch ihr Dialog; die feinsten Nuancen der Sprachbildung strebt er festzuhalten, und nicht nur das vollendete Wort, auch das Suchen und Tasten, das Stocken und Stammeln der Wirklichkeit will er abschildern. An Übertreibungen und Ungelenkheiten fehlt es auch hier nicht, und im Ganzen wird sich sagen lassen, daß eher die Sache des Dramatikers als die des Novellisten dabei gefördert wird; aber wie etwa in der Geschichte „Ein Tod" der Zustand eines betrunkenen Studenten mit allen Mitteln der Realität dargestellt ist, diese nicht salonfähigen Naturlaute, diese unartikulierten Reibelaute, — das ist doch ein merkwürdiger Beweis für das auf eigenen Wegen vorwärts strebende naturalistische Talent des Verfassers.

Auf den Inhalt der Erzählungen gehe ich nicht weiter ein, nicht er gibt dem Buche die Signatur. Es sind einfache Erfindungen, meist etwas launenhaft gestaltet, Capriccios wie die deutsche Romantik sie liebte, aber mit der ganzen rücksichtslosen Kraft der modernen Kunst entwickelt. Zumal die Erzählung, welche dem Buche den Namen gab, schildert mit grausigem Realismus, wie der zitatenreiche Hamletdarsteller von der eiteln Freude der Vaterschaft bis zum Morde des eigenen Kindes gelangt: es ist viel Kombination in der Skizze und noch nicht genug Beobachtung des Lebens; eine enge Welt, aber diese deutlich angeschaut und energisch wiedergegeben. Der Verfasser ist noch kein rechter Realist, aber er will einer werden; und auch in diesem Sinne ist

er ein guter Repräsentant des deutschen Naturalismus, der aus jugendlichen Velleitäten eben jetzt kräftig herausstrebt. Und es ist Hoffnung, daß er die Flegeljahre endlich überwindet, wenn ihm fertige Talente, wie Hauptmann, und strebend sich Bemühende, wie Holmsen, zu Hilfe kommen.

Nation 21. 9. 89.

WILBRANDTS MARKGRAF WALDEMAR

Wilbrandt erscheint in dieser Spielzeit bereits zum zweiten Male auf einer Berliner Bühne: „Die Vermählten" standen an der Schwelle der Saison, nach wenigen Wochen folgte „Markgraf Waldemar". Die Verbindung, welche von diesem Werke zu jenem hinüberführt, ist schwer zu finden; und niemand, dem es nicht äußerlich bezeugt wurde, möchte vermuten, daß die spielende Maskenkomödie aus dem Lessingtheater und die patriotisch-ritterdramatisch angehauchte Historie, welche uns das Berliner Theater in flüssiger Darstellung vorführte, einen und den nämlichen Vater haben. Manches wird eine tiefer dringende Betrachtung an Wilbrandts feiner Produktion zu tadeln haben, aber die eine Anerkennung kann sie ihm nicht wohl vorenthalten: daß der Dichter in einer Zeit ängstlicher Arbeitsteilung mit freiem Sinn alle poetischen Gattungen pflegt und beherrscht. In der Lyrik, in der Erzählung und auf der Bühne ist Wilbrandt gleichmäßig heimisch, und nichts Menschliches achtet er sich fremd; von Neros Brandtaten und Messalinens heißem Liebesbegehren dringt er bis zu der Atelierposse der „Maler" und dem Theaterleben „Auf den Brettern", von den Recken der Kriemhild zu den höfischen Intrigen des „Robert Kerr", vom mittelalterlichen Kulturkampf des „Grafen von Hammerstein" zu dem rührsamen Drama vom edlen Verbrecher, Herrn Fabri-

cius. Alte und neue Zeit, Vers und Prosa, romantischer Stil und modern-psychologisches Grübeln, alles zieht ihn an, in allem ist er zu Hause.

Hart an unsere Vorzüge grenzen unsere Schwächen; und ein engeres, auf dem einen Gebiete stetig verharrendes Talent, wie etwa Ernst v. Wildenbruch, schlägt den Rivalen, der sich auf den gleichen Kampfplatz wie er gestellt hat. Es ist unmöglich, „Markgraf Waldemar" zu sehen, ohne an die „Quitzows" zu denken; und so wenig innere Ähnlichkeit auch Wilbrandts und Wildenbruchs Schaffen miteinander haben mögen, der Vergleich zwischen den Dramen drängt sich dennoch auf, welche dieser und jener aus der brandenburgischen Geschichte gezogen haben. Über den literarischen Wert der „Quitzows" mag man urteilen, wie man will, aber niemand kann bestreiten, was die Tatsachen lehren: daß hier einer der größten Theatererfolge des letzten Jahrzehntes gewonnen ist. Wir haben festzustellen gesucht, durch welche Mittel der Dichter, bewußt und unbewußt, einen so ungewöhnlichen Beifall errungen hat: durch die männliche Kraft und Verve einer szenischen Führung, durch die realistische Ausgestaltung mehrerer Hauptcharaktere, durch die kecke Natürlichkeit der dialektisch-lebendigen Sprache. Der Autor und sein Stoff sind ganz Eines in diesem Werke; und wieviel nun auch ein feinerer Geschmack an den Übertreibungen in den Motiven und hundert Einzelheiten aussetzen mag — der Dichter zwingt uns dennoch an sein Werk zu glauben, weil er selbst den vollen, naiven Glauben an sein Werk mitbringt. Dieser seligmachende Glaube aber fehlt in Wilbrandts Drama; und weil kein inneres Verhältnis zwischen dem klugen Poeten und seinem Ritterstück stattzufinden scheint, weil wir die Nötigung nicht empfinden, welche den Dichter angetrieben hat, dieses, gerade dieses Werk zu schreiben, fühlen auch wir uns nur äußerlich an den Stoff hinangeführt, und die Frage entsteht, nach fünf langen Akten: wozu der Lärm?

Ein historisches Schauspiel schreibt der Dichter, ein Schauspiel aus der Schillerschule, wie manches andere, das wir in den letzten Jahren schaudernd erlebt haben. Natürlich, daß bei Wilbrandt alles feiner, bühnenmäßiger, poetischer wirkt; aber dennoch muß er sichs gefallen lassen, mit Gymnasiallehrern, wie Emil Wolff, und Literaturgreisen, wie Gottschall, in einer Reihe gesehen zu werden. Alter Stoff, alter Stil. Es ist kritische Sitte, bei solcher Gelegenheit zuerst die geehrten Vorgänger dem Autor vorzuzählen, sodann den Inhalt dem Leser auseinanderzusetzen und mit einigen allgemeinen Sätzen über die edle Richtung und diese und jene „schöne" Szene zu schließen. Ich sehe von dem allen ab, weil eine Kritik, wie ich glaube, kein Lehrbuch ist, und weil ich besseres zu tun wünsche, als Dinge zu wiederholen, die in allen Kompendien stehen. Man schlage Webers Weltgeschichte oder auch nur Cauers Tabellen nach, und man wird wissen, wer der falsche Waldemar war, und wie er im Kampf gegen die bayrischen Markgrafen von Brandenburg bestand und unterlag. Auch die üblichen Bemerkungen über den unsympathischen Helden, der kein Objekt der Kunst sei, erspare ich den Lesern und mir; solche Redensarten sind ebenso altmodisch wie das Stück, dem sie gelten; sie klingen, aber sie beweisen nichts; denn die Frage in aller Kunst ist nicht: sympathisch oder unsympathisch? sondern allein diese: lebendig oder tot?

Zu den lebendigen Werken aber zähle ich den „Markgrafen Waldemar" nicht: aus der Tradition der Schillerschen Dramen und der Ritterdramen setzt er sich deutlich zusammen. Dazu ein bißchen Romantik, ein bißchen Psychologie, Wilbrandts persönliches Eigentum: Kloster, Morgenland, ein irrsinniger Bettler geben die Stimmung für das eine her; für das andere sorgt die Erzählung des falschen Waldemar: wie er im engsten Verkehr mit dem echten Herrscher sein Selbst an ihn verloren, und wie er nach seinem Tode sich als der andere gefühlt, in wunder-

samer Verwirrung. Auch die Liebesszenen fehlen nicht, die die Überlieferung fordert: eine Thekla und ein Max treten auch vor diesen Waldemar hin, und in die Staatsaktion greift, ganz nach bewährtem Vorbild, Empfindung ein. So ist das Werk, mit all seiner Bühnenkenntnis, mit seiner sorgsamen und feinen Entwicklung, ohne jede Originalität im höheren Sinne, ohne einen neuen, individuellen Zug, der die Kunst, und der den Dichter im Fortschreiten zeigte. Daß solches Fortschreiten für die Kunst der Gegenwärtigen nur in der Hinwendung zum Realismus bestehen kann, daß gerade das historische Drama, wenn es überall fortleben soll, lernen muß, an Stelle der traditionellen Motive von Liebe und Aufopferung die harte Macht der Realitäten in der Geschichte zu zeigen, das ist meine tiefinnere Anschauung; und gerade Werke wie dieser Wilbrandtsche „Markgraf Waldemar" müssen dazu helfen, sie immer entschiedener und gültiger zu befestigen.

Nation 19. 10. 89.

PAUL LINDAUS „SCHATTEN"

Der Zufall hat seine Sache wieder einmal gut gemacht: hart neben das neue Schauspiel unseres eigenartigsten Theaterschriftstellers stellte er das erste Drama, mit welchem der modernste deutsche Naturalismus auf die Bühne gelangt. Daß Paul Lindau und Gerhart Hauptmann Gegensätze sind, würde man wissen, auch wenn sich nicht der ältere Autor kritisch über den jüngeren geäußert hätte: zwischen dem Gesellschaftsdrama des einen und dem sozialen Drama des andern gibt es keine Versöhnung, und es ist nur in der Ordnung, daß sich die prinzipielle Verschiedenheit auch öffentlich deutlich kundgibt.

Solche Gegensätze noch zu verschärfen halte ich um so weniger für meine Aufgabe, als es für mich sachliche,

nicht persönliche Ursachen sind, denen sie entspringen. Aber in großen Zügen den Kontrast aufzuzeigen, der zwischen jenem und diesem Werke besteht, möchte dennoch nützlich sein, weil es auf allgemeine, richtunggebende Kunstfragen hinleitet und die bewegenden Motive der gegenwärtigen Produktion klarlegen kann. Meine Sympathien für die Verfasser beider Werke suche ich beiseite zu lassen und in ruhiger Betrachtung Art und Besonderheit eines jeden zu kennzeichnen.

Paul Lindaus Vorbild ist die romanische Kunst: Augier, Sardou und neuerdings Echegaray heißen seine Götter. Unter dem starken Einfluß französischer Bildung hat er sich literarisch entwickelt, er hat die Pariser Theatereindrücke und das Pariser Leben voll auf sich wirken lassen und ist bei Moliere und Musset so gut zu Haus wie auf den großen Boulevards. Nicht nur daß die Gegenstände seiner Dramen diese Einflüsse offenbaren, nicht nur daß das deutsche Salonstück, wie es Lindau seit bald zwanzig Jahren selbständig ausgebildet hat, die Franzosen zu Paten lud — auch die Tendenz, die Technik dieser Werke ist völlig romanisch.

Bleiben wir beim „Schatten" stehen, der jüngsten Arbeit Lindaus. Sie hat ihre soziale Tendenz mit kräftiger Bestimmtheit ausgeprägt: der Schatten, der auf die Ehre eines Mädchens gefallen ist, so lehrt sie, kann auf keine Weise getilgt werden, auch nicht durch den Willen eines liebenden Mannes; denn aus der Vergangenheit empor steigt er immer wieder auf, der dunkle, zitternde Schatten; und das Gesetz der Gesellschaft, das Gesetz der Ehre treiben in unüberwindbare Konflikte hinein, die selbst der Tod nicht löst, nur zerreißt.

Auf die Gefahr hin, vager Verallgemeinerung schuldig zu scheinen, nenne ich dieses Thema und seine Behandlung romanisch, nicht deutsch. Die Konvention siegt, das Individuum geht unter; das Gespenst der Ehre und das soziale Vorurteil verscheuchen den Einzelwillen, und

triumphierend behauptet die gesellschaftliche Ordnung den Platz. Echegarays „Galeotto", Sardous Tendenzstücke, ja selbst Zolas Dichtungen wurzeln in demselben nationalen Nährboden, in der gleichen romanischen Lebensanschauung. Die Macht der genialen Persönlichkeit zu schildern, welche sich gegen die Gesellschaft aufbäumt, welche Fehde ansagt der konventionellen Moral und an den Grundfesten eines Gemeinwesens trotzig rüttelt, das ihm morsch und hohl erscheint — das ist die Sache der germanischen Kunst allezeit gewesen, und darum ist sie und wird bleiben die Kunst der starken Individualitäten. Shakespeares Coriolan, Schillers Karl Moor, Kleists und Otto Ludwigs „Helden", Ibsens Nora und sein Volksfeind mögen das bezeugen; ihnen tritt Gerhart Hauptmann mit sicherem Schritt nun zur Seite. Gegen die Zustände unserer Gesellschaft lehnt sich sein „soziales" Drama auf, es ist revolutionär, wie die Werke des jungen Schiller es waren; und nicht der Glaube an die Konvention in Leben und Kunst — die unbefangene Anschauung lebendiger Menschen hat sein Werk gestaltet.

Der Tendenz der Werke entspricht ihre Technik; Schürzung und Lösung der spannenden Fabel ist romanisch geschickt bei Lindau, bei Hauptmann entwickelt sich die Handlung, ohne daß ein Knoten erst umständlich geschlungen wurde, wie von selbst aus den Charakteren.

Wir sehen die Hand eines Marionettenspielers arbeiten, der die Figuren in Bewegung setzt, in Lindaus Stück: damit die Tendenz des Werkes recht deutlich herausspringt, damit zu einem bestimmten und vorbestimmten Endpunkt die Ereignisse gedeihen, werden sie mit theatralischer Sicherheit geführt und aneinandergereiht: dieser Baron soll dahin gelangen, daß er seine Heirat mit der Opernsängerin bereut, deshalb trifft ihn Schritt für Schritt, programmäßig und mit unfehlbarer Sicherheit, eine Anzahl von fatalen Erlebnissen und Schicksalsschlägen. Sein alter, treuer Diener verläßt ihn in sitt-

licher Entrüstung; der vorgesetzte Minister veranlaßt ihn, seinen Abschied zu nehmen; der verschollene Verführer seiner Frau kehrt plötzlich zurück und entpuppt sich als der präsumtive Schwager des Barons; ja, Unglück über Unglück, der Vater des Verführers ist ein Geheimer Kommerzienrat, und gerade dieser bot dem vom Amt Entlassenen Stellung und Reichtum. Alles häuft sich, alles drängt zusammen, um die Katastrophe herbeizuführen, den freiwilligen Tod der armen Frau; selbst dieser tragische Ausgang, diese erste Lindausche Leiche, rührt unser Empfinden nur mäßig, weil wir mehr den klug gestaltenden Taktiker der Bühne, als den Lebendiges lebendig schildernden Dichter gewahr werden, in dieser ganzen spannenden Entwicklung. Nur wo sich Lindaus beste Gabe, die satirische Beobachtung moderner Gesellschaft frei entfaltet, wie in der Charakteristik einer Weltdame, die nichts tragisch nehmen will, erhalten wir den Eindruck der Realität in diesem „Schatten"-Spiel; in allem anderen sehen wir den Theaterschriftsteller, der in Verkennung seiner Eigenart sein Talent in spanische Stiefel einschnürt und die poetische Wahrheit verfehlt.

Nation 26. 10. 89.

GONCOURTS: HENRIETTE MARÉCHAL

Das Drama der Brüder Edmond und Jules de Goncourt hat bei seiner ersten deutschen Aufführung keinen Erfolg gefunden. Einzelne Szenen haben lebhaft interessiert, das Ganze hat die Hörer nicht gefesselt. „Henriette Maréchal" hat den Zuschauern mißfallen.

Als wir das Drama zur Aufführung auf der Freien Bühne bestimmten, glaubten wir sie beide deutlich zu erkennen, die Vorzüge wie die Schwächen des Stückes: die Mängel der Technik auf der einen Seite, die lose Verknüpfung der Geschehnisse, das Vorwalten des Zufalls,

die Ungeschicklichkeiten einer zumeist im Epischen geübten Kunst; die poetische Kraft auf der anderen Seite, welche angeschaute Charaktere schildert mit verweilender Deutlichkeit, in einer fein abwägenden Sprache — une langue littéraire parlée, sagen die Goncourts —, und welche die Originalität ihrer Kunstansicht bewahrt, auch in dem engen und konventionell begrenzten Stoffkreis des Ehebruchsstückes. Und wir glaubten, daß jene Fehler in den Schatten gestellt würden von diesen Vorzügen, so zwar, daß das Stück bestehen könne neben und vor den Versuchen der Dumas und Sardou. So hoch ein Dichter steht über einem geistreichen Sophisten und einem gewitzigten Theaterschriftsteller, so hoch sahen wir (durch den Gehalt des Dramas, nicht durch seine Form) die Verfasser von „Henriette Maréchal" über den Beherrschern der Pariser Bühne stehen, den Autoren der „Kameliendame" und der „Dora".

Für mich persönlich kam noch eins hinzu. Das Theater ist mir nicht nur das Theater, es ist auch ein Vehikel literarischer Agitation, das stärkste, das es gibt; nicht das heißeste kritische Bemühen, nicht der glänzendst geschriebene Essay kann wirken, was ein echter Erfolg der Szene wirkt. Eine einzige Aufführung der „Gespenster", vor 600 Menschen, im Berliner Residenztheater einst unternommen, hat durch die weithintragende Kraft der Bühne erreicht, was alle literarische Anregung nicht erreichte; sie hat die hundert- und die tausendfache Zahl jener Hörer an Ibsens Schöpfungen herangezogen, und den „Gespenstern" ist im Geschwindmarsche die ganze Reihe seiner Dichtungen gefolgt, von den „Stützen der Gesellschaft" und dem „Puppenheim" bis zu „Rosmersholm" und der „Frau vom Meere". Diese Erwägung: wie die Bühne, die stagnierende, dem Leben entfremdete Bühne selbst unserer Zeit wirken kann, weit über den Kreis ihrer unmittelbaren Hörer hinaus, hat mich veranlaßt, die Freie Bühne mit zu begründen und mein bescheidenes Können

in ihren Dienst zu stellen; nicht nur den tausend Zuschauern, welche unsere Vorstellungen besuchen, — auch den Ungezählten allen, die draußen stehen und ihren Nachhall empfinden, gilt unser Bemühen. Das unschätzbarste Agitationsmittel in dem Kampf um eine neue Kunst, der jetzt mit gesteigerter Energie überall geführt wird, scheint uns diese Freie Bühne; und die ganz ungewöhnliche Wirkung, welche das Hauptmannsche Stück geübt hat, dieses erregte Für und Wider, mit seinen tiefgreifenden Erörterungen wie mit seinen häßlichen Auswüchsen, bestätigte uns zu unserer Freude, daß wir recht gesehen: nicht nur unsere werten Vereinsgenossen, auch tout Berlin, auch Krethi und Plethi haben „Vor Sonnenaufgang" auf sich wirken lassen. Und so glaubte ich denn, als „Henriette Maréchal" auf den Spielplan der Freien Bühne gelangte, es könne ein Erfolg dieses Dramas die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf die Schöpfungen der Brüder Goncourt im ganzen hinleiten und den Verfassern der „Manette Salomon" und der „Germinie Lacerteux" zu derjenigen Beachtung auch bei uns verhelfen, welche ihnen gebührt.

Ich muß es mir leider versagen, die literarische Bedeutung der Goncourts in diesem Zusammenhange auch nur zu skizzieren; denn es ist Zeit, daß ich mich bestimmter der „Henriette Maréchal" zuwende.

Ein „Ehebruchsdrama" ist „Henriette Maréchal" — und mit dem einen Worte glauben schnellfertige Beurteiler ihre Ablehnung bereits begründet zu haben. Ein Ehebruchsdrama mehr oder eines weniger, rufen sie, — war es nötig, darum die Freie Bühne zu begründen? Die Frage, so gestellt, steht natürlich vollkommen schief; nicht aus der einzelnen Darstellung kann man das Unternehmen beurteilen, sondern nur aus der Gesamtwirkung aller. Weder für Ibsen allein noch für Hauptmann allein, weder für die Goncourts noch für Björnson, der jetzt vor der Tür der Freien Bühne steht, brauchte man ein Theater

aufzutun. Doch auch der Einwand, der aus dem Stoff der „Henriette Maréchal" geholt ist, macht mir nicht den mindesten Eindruck; nicht auf das Was des Stoffes, auf das Wie der poetischen Anschauung kommt es an, und wer wirklich nicht sieht, daß zwischen dem Drama der Goncourts und den Theaterstücken der Dumas und Sardou eine Welt liegt, ist ästhetisch farbenblind.

Nicht das ist die Seele dieser Fabel, daß sich Madame Maréchal, die reiche Frau, die an der Seite eines braven Mannes liebeleer gelebt hat, dem heftigen Werben des Jünglings Paul ergibt; der Nachdruck, aller ethische und ästhetische Nachdruck liegt auf dem Konflikt, in welchen Frauenliebe und Mutterliebe hier gerät; indem sie die Pflichten der Gattin brach, hat Frau Maréchal auch das Glück Henriettens zerstört, ihrer Tochter, welche jenen Paul liebt wie sie; und in das Innerste der Dichtung trifft darum die Klage, die die von Seelenqualen erschütterte Frau hervorstößt, da der Geliebte ein letztes Mal vor sie tritt: „Nicht wahr, Mütter sind dazu da, um ihren Töchtern das Glück zu schaffen, es für sie vom Himmel zu reißen, wenn es sein muß. Und ich habe meiner Tochter ihr Glück gestohlen. Ich habe es ihr gestohlen, für immer. Wissen Sie, wie mir da zumute war? Ich bekam ein Grauen vor mir selbst! Und da habe ich meine Seele mit Füßen getreten und habe meine Liebe herausgerissen, heraus! Und jetzt sind Sie nicht mehr in meinem Herzen, nein, Sie sind nicht mehr darin". Der Titel des Dramas ist von hier aus gefunden: nach der Tochter, nicht nach der Mutter ist „Henriette Maréchal" getauft; und seine Katastrophe ist von hier aus gefunden: an dem Liebsten, was die schuldgebeugte Frau besitzt, am Leben ihres Kindes, nicht an ihrem eigenen Leben rächt sich die Sünde ihrer Leidenschaft. Henriette, deren Glück für immer zerstört ist, die alles durchschaut hat und den Qualen einer hin und her gezerrten Empfindung zu erliegen droht, wird durch einen plötzlichen Tod

allen Kämpfen entrückt: der Vater selbst, der in der Finsternis der Nacht Mutter und Tochter verwechselt, erschießt sie. Gewiß bleibt dieses Ungefähr seltsam, auch für denjenigen, welcher seine tiefere Motivierung und seinen tragischen Sinn zu erkennen vermag. Wir alle haben vorausgesehen, daß dieser Schluß brutal wirken würde, aber wir glaubten, die poetischen Schönheiten der Dichtung würden über ihn hinweghelfen, und ihr sehr gemäßigter Naturalismus würde die ästhetisch Aufgeregten wie die sittlich Entrüsteten beruhigen. Das hat sich als Irrtum erwiesen; und so hat denn die Freie Bühne nach zwei lauten Erfolgen einen sanften, aber deutlichen Mißerfolg zu verzeichnen gehabt.

Nation 23. 11. 89.

BJÖRNSON: EIN HANDSCHUH

Björnson hat das Thema seines „Handschuhs" in zwei verschiedenen Bearbeitungen zu erfassen gesucht: in der ersten entließ er die Hörer mit einem sogenannten versöhnlichen Schluß, in der zweiten stellte er sie vor das bekannte große Fragezeichen, welches ein Symbol zumal der Ibsenschen Kunst geworden ist: „Ich frage meist, antworten ist mein Amt nicht". Die Freie Bühne hat aus diesen beiden Bearbeitungen eine dritte hergestellt, welche die Vorzüge der einen wie der anderen zusammenzufassen strebt; Björnson hat die Einrichtung gebilligt.

Da die zweite Bearbeitung des „Handschuhs", welche in der Reclamschen Ausgabe zu bequemer Benutzung vorliegt, ebenso allgemein bekannt geworden ist, wie die erste unbekannt blieb, will ich von dieser älteren zunächst sprechen.

Björnsons Erfindung scheint von einer Anregung Ibsens ausgegangen zu sein: in den „Gespenstern" steckt das Thema des „Handschuhs". Wie Ibsen und Björnson

die Landsgenossen, die im Alter und in literarischer Entwicklung Benachbarten, einander fort und fort Anregungen gegeben haben, wie sie gerade durch den Gegensatz der Individualitäten ein jeder die eigene Physiognomie desto kräftiger ausgebildet haben, so scheint zumal hier der Zusammenhang deutlich, und wir können den Finger auf die Stelle legen, von der Björnsons Fabel in Bewegung gesetzt wurde. In den „Gespenstern" nämlich, als von der Ehe zwischen dem Tischler Engstrand und der verführten Magd die Rede ist, sagt Pastor Manders:

Aber denken Sie nur, hinzugehen und sich mit einer Gefallenen trauen zu lassen!

Frau Alving: Was sagen Sie denn von mir, die ich hinging und mich mit einem gefallenen Manne trauen ließ?

Pastor Manders: Aber um Gotteswillen; — was sagen Sie da? Ein gefallener Mann!

Frau Alving: Glauben Sie vielleicht, Alving war, als ich mit ihm zum Altar ging, reiner als Johanna, da Engstrand sich mit ihr trauen ließ?

Pastor Manders: Ja, aber das sind doch himmelweit verschiedene Dinge —!

Die Frage, die Ibsen hier nur streift, faßte Björnson mit voller Energie auf und stellte sie in den Mittelpunkt seines Schauspiels; seine Heldin ward jene Svava, welche im Innersten ihres jungfräulichen Empfindens getroffen wird durch die Erkenntnis: daß Alf Christensen, ihr geliebter Bräutigam, ein „Junggesellenleben" geführt hat nach der landläufigen Art; und welche sich von ihm und den Ihren loszulösen scheint für immer, als sie vom Widerstreit der Gefühle bedrängt den Kampf zwischen Haß und Neigung, zwischen sittlicher Freiheit und Zwang der Leidenschaft nur durch einen gewaltsamen Entschluß zu enden weiß: den Handschuh wirft sie dem Geliebten ins Gesicht. „Ich warf ihn nicht nur gegen Alf, ich schleuderte ihn gegen dich und gegen euch alle, die ihr so denkt", ruft sie dem Vater zu, dem liebenswürdigen, eleganten Ries, einem wieder lebendig gewordenen Kammerherrn Alving, der auch in der Ehe es mit der Treue nicht ängst-

lich nimmt. „Daß ein Vater das Herz hat, sein Kind so etwas erleben zu lassen!“ spricht Svava, als sie die Wahrheit über Ries erfährt, und harte Worte fallen von den Lippen der in ihrem liebsten Menschen doppelt Enttäuschten, aus reinen Vorstellungen schmerzlich Aufgestörten; aber eben, weil sie inne wird, daß alles rings um sie herum, daß auch die Besten, die sie kennt, ihr Vater, ihr väterlicher Freund, Dr. Nordan, die Forderung ihres Herzens ungerecht nennen, zeigt sie sich zur Versöhnung geneigt — zu einer Versöhnung, die nur eine oberflächliche Betrachtung „optimistisch“ nennen kann: sie ist vielmehr tief pessimistisch, diese halbe Ausgleichung; sie enthält eine bittere Anklage und ein revolutionierendes Element, und deutlich klingt in uns, wenn das Spiel beendet ist, das Wort der Svava nach: „So tief muß man sich also beugen, um für das Leben zu passen“!

Nicht dieser Schluß ist es, der für eine ästhetische Auffassung anfechtbar erscheint: er ist das notwendige, für Björnsons Temperament offenbar von Anfang an gegebene Ende, nicht eine nachträgliche Konzession an das Publikum. Der idyllische Schluß seines „Fallissements“, das sanfte Ausklingen der „Neuvermählten“ zeigen die gleiche, der Tragik abgeneigte Physiognomie. Allein das innere Gefüge des Werkes schien der Besserung sehr bedürftig: die Handlung schleppte sich nur langsam vorwärts, lange Debatten über die sittlichen Fragen wurden geführt, welche die dramatische Wirkung hemmten, und ein eigener Repräsentant des Dichters, Doktor Nordan, ein Mittelding von ehrwürdigem skandinavischem Onkel und französischem Räsoneur, griff mit erkältenden Reden in die Geschehnisse hinein. Alle diese Schwächen wurden in der zweiten Bearbeitung gehoben: der Räsoneur fiel ganz fort, die Debatten wurden energisch verkürzt, alle Charaktere gewannen ein eigenes Leben; nur Alf Christensen, der Bräutigam, blieb schattenhaft, wie zuvor. Gleichzeitig aber fand der Dichter für sein Werk einen anderen

Schluß: die Handschuhszene ward aus dem zweiten Akt an das Ende des dritten gelegt, und mit ihr wurde der Hörer nun entlassen. Denn Björnson selbst hatte sich inzwischen in den Anschauungen, welche er seine Svava entwickeln läßt, immer mehr bestärkt, er hatte ihre Forderung bedingt zu der seinigen gemacht, wenngleich er auch jetzt von schroffer theoretischer Zuspitzung soweit entfernt blieb wie von frommer Scheinheiligkeit; und er hatte seine Ansichten in einem von Ort zu Ort durch ganz Skandinavien wiederholten Vortrage zusammengefaßt: Monogamie und Polygamie. Im Zusammenhang mit dieser Bewegung, in welcher Björnson auf der einen Seite, Georg Brandes und viele Jüngere auf der anderen Seite standen, hat der „Handschuh" diejenige Form gewonnen, welche die bekanntere ist, und er ist ein Thesenstück geworden, eine Tendenzschrift, deren unkünstlerisch abrupter Schluß den Handschuh nun in der Tat zu schleudern scheint — „gegen euch alle, die ihr so denkt". Unmöglich, daß die Handlung hier endet, wo der Gegenstoß der Gesellschaft gegen Svava erst beginnt: mag sie nun zugrunde gehen im Kampfe gegen eine ihr heterogene Welt, oder mag sie sich zu einem Ausgleich hindrängen lassen — immer wird uns der Dichter einen Ausblick auf das Schicksal der Heldin gönnen müssen, und er handelt lieblos gegen sein eigenes Werk, wenn er den Vorhang zum letztenmal sinken läßt, vor der Entscheidung. Wenn Ibsens Nora aus dem Hause geht, wenn sein Volksfeind zu verharren erklärt, einer gegen tausend, so sehen wir doch die Richtung sich andeuten, in der das Leben dieser beiden nun verlaufen wird; der Schluß des zweiten „Handschuhs" aber läßt uns gerade so „verblüfft" stehen wie den guten Ries, und wir empfinden deutlich, wie die Tendenz das Kunstwerk getötet hat.

Aus diesen Erwägungen heraus hat die Freie Bühne den Versuch gemacht, beides zu vereinigen: die Knapp-

heit der jüngeren Fassung und den runden Schluß der älteren; sie hat dadurch die Szenen voll ergötzlicher Wahrheiten, in welchen sich die Charaktere des Ries und des Ehepaares Christensen entfalten, zu starker Wirkung gebracht, ohne doch ein Nachlassen des Eindruckes am Schluß verhindern zu können. Nicht nur weil die meisten Zuschauer unter dem Eindruck der „unversöhnlichen" Fassung standen, sondern auch weil die Tradition des französischen Thesenstückes bei uns noch so stark wirkt, wollte man nicht empfinden, daß jenes leiser verklingende Ende künstlerisch das bessere ist; verschiedene Ansichten, welche in menschlichen Köpfen leben und sich befehden, schildert der Dichter das eine Mal; das andere Mal hält er einen dramatisierten Vortrag. Aber stark und nachhaltig, das zeigen die lebhaften Debatten, welche sich um das Werk erhoben haben, wirkt auch in der Fassung der Freien Bühne noch der soziale Gehalt des Werkes, seine Tendenz und sein poetisches Problem; das fröhliche Weltkind Paul Lindau, als Wortführer der Riesnaturen, streitet in aller Harmlosigkeit mit den „Männerbund"-Bestrebungen des „Reichsboten", und bis zu den rheinischen Ultramontanen, in die Spalten der frommen Kölnischen Volkszeitung pflanzt sich die Erörterung fort.

Nation 21. 12. 89.

SUDERMANN: DIE EHRE

Die deutsche Bühne ist um einen Theaterschriftsteller reicher geworden: Hermann Sudermann, der bereits mit mehreren Romanen und Erzählungen freundliche Aufnahme gefunden, hat auch durch seine erste dramatische Arbeit die Hörer lebhaft interessiert. Der unbestrittene Erfolg, den sein Schauspiel „Die Ehre" gefunden, wird den Verfasser ohne Zweifel zu fortgesetzter theatralischer

Produktion veranlassen; unsere Bühne kann seine Unterstützung brauchen.

Man darf dem Werke, welches Sudermann uns gegeben hat, vieles Schätzbare nachrühmen, das ehrlichste Streben, theatralische Kraft, Geschicklichkeit, glückliche Beobachtung; aber eines wird ein unbefangenes Urteil dennoch vermissen, das Letzte und Beste: die literarische Physiognomie. Keine schärfere Eigenart, kein individueller Reiz spricht mich aus diesem Drama an; es ist nach guten und weniger guten Vorbildern (auch nach dem besten: der Natur) aufgefaßt und zusammengefügt, aber allzuoft noch bleibt der Dichter jenseits des Grenzpfades, welcher die theatralische Konvention von poetischer Wahrheit trennt: er arbeitet für den Hausbedarf der Bühne mit Eifer und mit Glück, jedoch ein eigentlich literarisches Werk liefert er nicht. C'est du théâtre, sagen die Franzosen.

Es ist nötig, diesen Unterschied deutlich hier festzustellen, wo eine ernsthafte Beurteilung der künstlerischen Vorgänge versucht wird; nicht nach den Bedürfnissen des Tages haben wir hier zu entscheiden, sondern wir dürfen ein wenig sub specie aeterni die Dinge betrachten. Und weil selbst der junge Ruhm unseres neuen Dramatikers schon mit schmetternden Übertreibungen ausposaunt wird, weil man den „deutschen Augier der Zukunft" und was nicht sonst noch alles in ihm erblicken will, so schien es um so wünschenswerter, die Begrenzung dieses Talentes (so wie es sich heute darstellt) scharf zu kennzeichnen, — eines Talentes übrigens, dessen sympathische Wärme und ehrliches Wollen niemand verkennen wird.

Soll ich mit kurzen Worten aussprechen, was mir als das Bemerkenswerteste an Sudermanns Schauspiel erscheint, so ist es dieses: das Vordringen des Realismus in die mittlere Schicht der deutschen Produktion. Dem Einfluß der führenden Dichter hat sich Sudermann nicht entzogen, er hat vielmehr vom Autor der „Wildente" die fruchtbarsten Eindrücke erfahren, und sein Drama

empfängt von den Szenen her, welche das Leben im „Hinterhause", diese brave Beschränktheit und rührende Stumpfheit der Armen im Geiste schildert, die kräftigsten Wirkungen. Aber leider gibt es in dieser „Ehre" nicht nur ein Hinterhaus, sondern auch ein kommerzienrätliches Vorderhaus, und hier werden wir in die Konvention der Romanliteratur und des Theaters mitten hineingeführt; wir haben den hartherzigen Geschäftsmann, die vornehmtuerische Frau, den ausschweifenden Sohn, die tugendhafte Tochter, ganz wie sie im Buche stehen; wir haben die bösartigen, mit der Pistole bedrohten Verführungskünste auf der einen Seite, die sogenannte Liebe, die durch Jahre hindurch konservierte, auf Flaschen gezogene abstrakte Liebe des edlen Mädchens zum braven Jugendfreund auf der anderen Seite. So, halb Marlitt halb Ibsen im Herzen, hat Sudermann sein Drama durchgeführt: und er trifft damit die Instinkte unseres gegenwärtigen Publikums auf das beste; nicht aus Berechnung, nein, aus naivem Mitempfinden, und eben deshalb hat ihn der Erfolg so freundlich gegrüßt. Das Werk und seine Aufnahme beim Publikum, beide sind charakteristisch für die Geschmacksströmungen dieser Tage. Der Realismus hat noch nicht gesiegt — darum trifft Gerhart Hauptmann auf erbitterten Widerspruch; aber der Realismus steht, Einlaß heischend, vor den Pforten des Theaters, und wer mit ihm zu paktieren weiß, ist der Mann des Augenblicks — darum trifft Hermann Sudermann auf freudige Zustimmung.

Zwei Wege also stehen dem jungen Dramatiker für seine zukünftige Produktion offen: er kann in jener dem Publikum genehmen Mischung von altem und neuem Stil, von Konvention und Natur, von präparierten, geistreichen Problemen und bescheidener Wahrheit fortfahren; oder er kann sich entschlossener auf die Seite des Realismus stellen und allen überlieferten Motiven des „Feuilletonromanes" resolut entsagen. Wohin ihn Temperament und

Geschmack nun treiben werden, bleibt abzuwarten; ein beliebter Theaterschriftsteller kann er auf dem einen Wege werden, dessen Stücke bei der Bettelarmut unserer Produktion allen Bühnen willkommen sein müssen; auf dem anderen Pfade kann er die poetische Entwicklung an seinem Teile fördern und eine literarische Bedeutung gewinnen, über den Kreis der theatralischen Vergnügungen hinaus.

Nicht von der Anschauung allein, sondern von einer Kombination des Gesehenen und des bloß Gedachten ist Sudermann ausgegangen; unter dem Zwang einer These, im Stile der Franzosen sieht der Dichter das Vorderhaus wie das Hinterhaus des Charlottenburger Fabrikherren, und dem vorgefaßten Problem zuliebe müssen die Gestalten und die Vorgänge sich regeln. Der junge Robert Heinecke, der Sohn des Arbeiters, kehrt mit den Anschauungen und Empfindungen der höheren Stände nach jahrelanger Abwesenheit zurück, aber er findet bei den Seinen Enttäuschung über Enttäuschung; im Kampf ums Dasein sind die Armen ermattet, sie sind nicht schlecht, aber stumpf geworden, und den feineren Schwingungen der sittlichen Forderung vermögen sie nicht zu folgen. Darum würde sich der Idealist Robert (ein sehr abgeblaßter Gregers Werle) im Vaterhaus nicht heimisch fühlen, auch wenn ihm die schlimmste Entdeckung erspart bliebe: daß seine Lieblingsschwester der Verführung des jungen Fabrikherrn erlegen ist. Robert glaubt seine gekränkte Ehre herstellen zu müssen, mit der Waffe in der Hand; aber er muß nun erkennen, daß es „Zweierlei Ehre" gibt (der ursprüngliche Titel des Stückes lautete so) und daß die Ehrbegriffe des Vorderhauses und des Hinterhauses durch eine Welt getrennt sind. Mit seiner „idealen Forderung" stößt der neue Gregers auf so geringes Verständnis wie nur sein nordischer Vorgänger im Hause Hjalmar Ekdals; und hier wie dort scheint es das Natürliche, durch Geld, durch eine Abstandssumme das Geschehene zu vergüten, nicht durch Blut es auszutilgen;

und so wird der Idealist zuletzt mit Hohn vor die Tür gesetzt, und nur Kommerzienrats Töchterlein, mit ihrer Romanliebe, begleitet den Scheidenden, auf daß nach all dem „Peinlichen" doch noch eine Art von gutem Ausgang die Hörer erfreue.

Überall, wo Beobachtung und eigene Anschauung den Dichter in diesen Szenen geleitet haben, interessiert er uns lebhaft; er schildert die Gestalt der jugendlich verderbten Alma, diese naive Dirnenhaftigkeit, diese dumpfe Beschränktheit des seiner selbst nicht bewußten Lasters mit sehr guten Zügen, und auch die Eltern und Geschwister, den Vater mit dem falschen Gefühl, die Mutter mit ihrer bornierten Sorge um alles Kleinliche, die Tellerschleckerin von Schwester stellt er mit sicherer Bestimmtheit unerschrocken dar. Aber wenn schon hier in der Neigung zu theatralischen Kontrasten manche Übertreibung unterläuft, wenn der Bühnenwirkung zuliebe die Bescheidenheit der Natur oft verletzt wird, so tritt zumal in den teils trivialen teils falsch geistreichelnden Szenen im Vorderhause, in den Betrachtungen des Räsonneurs im Stile von Dumas, des Grafen Trast, in den blassen Liebesszenen Konvention an Stelle der Beobachtung und eine gefährliche Geschicklichkeit an Stelle der Wahrheit. Doch auch in diesen Akten überrascht noch manche natürlichere Wendung angenehm, und mit wenigen, aber kräftigen Strichen wird eine moderne Gestalt, der korrekte Reserveleutnant mit seiner patentierten „Ehre", amüsant gezeichnet.

Das Lessingtheater, welches das Verdienst hat, mit der Vorführung dieses Werkes der Bühne einen neuen Schriftsteller zugebracht zu haben, stellte seine besten Kräfte erfolgreich in den Dienst des Stückes; die zwei Stile, welche im Drama einander befehden, kehrten naturgemäß in der Darstellung wieder, und auch hier wurde der Sieg dem realistischen Lager.

Nation 30. 11. 89.

„FREIE BÜHNE FÜR MODERNES LEBEN"

Zum Beginn*)

Eine freie Bühne für das moderne Leben schlagen wir auf.

Im Mittelpunkt unserer Bestrebungen soll die Kunst stehen; die neue Kunst, die die Wirklichkeit anschaut und das gegenwärtige Dasein.

Einst gab es eine Kunst, die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen strebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben. Die Kunst der Heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles was lebt, Natur und Gesellschaft; darum knüpfen die engsten und die feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben an einander, und wer jene ergreifen will, muß streben, auch dieses zu durchdringen in seinen tausend verfließenden Linien, seinen sich kreuzenden und bekämpfenden Daseinstrieben.

Der Bannerspruch der neuen Kunst, mit goldenen Lettern von den führenden Geistern aufgezeichnet, ist das eine Wort: Wahrheit; und Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir erstreben und fordern. Nicht die objektive Wahrheit, die dem Kämpfenden entgeht, sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Überzeugung frei geschöpft ist und frei ausgesprochen: die Wahrheit des unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat. Und der darum nur einen Gegner kennt, seinen Erbfeind und Todfeind: die Lüge in jeglicher Gestalt.

Kein anderes Programm zeichnen wir in diese Blätter ein. Wir schwören auf keine Formel, und wollen nicht

*) Den ersten Anstoß zur Begründung der Wochenschrift „Freie Bühne für modernes Leben" gab jene S. 262 f. wiedergegebene redaktionelle Fußnote der „Nation".

wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst, an starren Zwang der Regel anzuketten. Dem Werdenden gilt unser Streben, und aufmerksamer richtet sich der Blick auf das, was kommen will, als auf jenes ewig Gestrige, das sich vermißt, in Konventionen und Satzungen unendliche Möglichkeiten der Menschheit, einmal für immer, festzuhalten. Wir neigen uns in Ehrfurcht vor allem Großen, was gewesene Epochen uns überliefert haben, aber nicht aus ihnen gewinnen wir uns Richtschnur und Normen des Daseins; denn nicht, wer den Anschauungen einer versunkenen Welt sich zu eigen gibt — nur wer die Forderungen der gegenwärtigen Stunde im Innern frei empfindet, wird die bewegenden geistigen Mächte der Zeit durchdringen, als ein moderner Mensch.

Der in kriegerischen Tagen das Ohr zur Erde neigt, vernimmt den Schall des Kommenden, noch Ungeschauten; und so, mit offenen Sinnen wollen auch wir, inmitten einer Zeit voll Schaffensdrang und Werdelust, dem geheimnisvoll Künftigen lauschen, dem stürmend Neuen in all seiner gärenden Regellosigkeit. Kein Schlagbaum der Theorie, kein heiliggesprochenes Muster der Vergangenheit hemme die Unendlichkeit der Entwickelung, in welcher das Wesen unseres Geschlechtes ruht.

Wo das Neue mit freudigem Zuruf begrüßt wird, muß dem Alten Fehde angesagt werden, mit allen Waffen des Geistes. Nicht das Alte, welches lebt, nicht die großen Führer der Menschheit sind uns die Feinde; aber das tote Alte, die erstarrte Regel und die abgelebte Kritik, die mit angelernter Buchstabenweisheit dem Werdenden sich entgegenstemmt — sie sind es, denen unser Kampfruf gilt. Die Sachen meinen wir, nicht die Personen; aber wo immer der Gegensatz der Anschauungen die Jungen aufruft gegen die Alten, wo wir die Sache nicht treffen können, ohne die Person zu treffen, wollen wir mit freiem Sinn, der ersessenen Autorität nicht untertan, für die Forderungen unserer Generation streiten. Und weil

denn diese Blätter dem Lebenden sich geben, dem, was wird und vorwärtsschreitet zu unbekannten Zielen, wollen wir streben, zumeist die Jugend um uns zu versammeln, die frischen, unverbrauchten Begabungen; nur die geblähte Talentlosigkeit bleibe uns fern, die mit lärmenden Übertreibungen eine gute Sache zu entstellen droht: denn gegen die kläglichen Mitläufer der neuen Kunst, gegen die Marodeure ihrer Erfolge sind wir zum Kampfe so gut gerüstet wie gegen blind eifernde Widersacher.

Die moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen. Sie hat, einem tiefinnern Zuge dieser Zeit gehorchend, sich auf die Erkenntnis der natürlichen Daseinsmächte gerichtet und zeigt uns mit rücksichtslosem Wahrheitstriebe die Welt wie sie ist. Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlaufe der Wanderschaft, an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden; und in dieser Zuversicht, im Glauben an das ewig Werdende, haben wir eine freie Bühne aufgeschlagen für das moderne Leben.

Freie Bühne für modernes Leben 29. 1. 90.

SARDOU: MARQUISE

Lange genug ist es her, daß Sardou sich selber hat zu Worte kommen lassen. In Petersburg, in Byzanz, im mittelalterlichen Italien war er zu finden; und erst als Paris sich vorbereitete, international zu werden, am Vorabend der Weltausstellung, ward Sardou plötzlich wiederum national. Der Vorstadtdramatik der Porte Saint-Martin

wandte er den Rücken und kehrte, immer die großen Boulevards entlang schreitend, zuerst im Gymnase und dann im lustigen Vaudeville ein: jener brachte er die ehrbare „Schwiegermama" mit, dieser die keckere „Marquise". Leider hat die muntere Dame, als sie den Rhein passierte, ein gutes Teil ihrer Ungeniertheit eingebüßt; Sardou hat sie für den Export veranständigt.

Nicht den einzelnen gewagten Scherzen weine ich eine Träne nach, welche selbst den abgebrühten Besuchern des Vaudeville zu stark waren; nicht das Spiel mit den geschlechtlichen Dingen ist es, das mich ergötzt; mich fesselt die künstlerische Freiheit, mit der hier ein heikler Gegenstand ungeniert erfaßt und gestaltet ist: eine Freiheit, welche wir in Deutschland so völlig verloren haben. Nicht den Stoff, seine dichterische Form bewundere ich. Die glückliche Heiterkeit des Romanen lebt in ihr, dieses natürliche Behagen an den natürlichen Dingen, das von keinem Gebot nordischer Prüderie weiß; und mit einer selbstverständlichen Keckheit sucht der Dichter seine Fabel gerade auf demjenigen Gebiet, welches seit Aristophanes her der Humorist als das seinige ansah, bis eine zahmer werdende Zeit und die Heuchelei der Gesellschaft es der Kunst zu versperren drohte. In der Kühnheit seiner Stoffwahl kommt Sardou hier den besten Mustern der Gattung nahe, und seine „Marquise" stellt sich unverzagt neben die „Mandragola" des Machiavelli; er hätte ein Meisterstück geschaffen, zöge nicht doch die nachlassende Erfindung und der bequeme Wortreichtum eines alternden Routiniers es wieder von der Höhe des Kunstwerkes herab, in die Niederungen der Mache.

Lydia Garousse, die unverehelichte Garousse, wie die unerbittliche Gerichtssprache sagt, war im Vaudeville von Paris une horizontale de grande marque, nichts weiter; im Berliner Residenztheater ist sie eine berühmte Sängerin geworden, von der man nicht weiß, ob sie mehr der Kunst oder mehr der Liebe ihren rühmlichen Reich-

tum verdankt. Sie in die Situation hineinzustellen, welche der Dichter braucht, wendet er wenig Mühe an; denn als erfahrener Bühnenschriftsteller weiß er, daß wir auch die gewagte Prämisse schnell aufnehmen, wenn sie uns nur ohne Zögern mit energischer Sicherheit hingestellt wird. Lydia also will Marquise werden — das Warum ist gleichgültig. Fehlt nur der Marquis. Er findet sich schnell, und Zug um Zug entwickelt nun der Dichter mit der ganzen Gewandtheit einer unendlichen Theaterpraxis sein keckes Thema. Die Vereinbarung wird getroffen, welche der Frau völlige Freiheit sichert, dem Mann eine hübsche Pension; alle Punkte des seltsamsten Ehevertrags werden sorgsam stipuliert, und die Hochzeit kann vor sich gehen. Es kommt der Abend, es kommt die Nacht; und nun erst zeigt es sich, daß jener Vertrag dennoch so klar nicht ist, wie Lydia glaubte. Am Morgen nach der Trauung, après déjeuner, soll der Marquis das Haus verlassen und nur, wenn man ihn ruft, zurückkehren; aber je kürzer die Spanne Zeit ist, die dieser grausame Paragraph 5 dem Neuvermählten läßt, desto bestimmter verlangt er, der alte Lebemann, der ein fürstliches Vermögen den Frauen geopfert hat, und der noch im Verfall seiner Existenz, als er den schimpflichen Handel mit Lydia eingeht, die ritterliche Haltung zu wahren weiß — desto lebhafter fordert er seine ehelichen Rechte ein, und nichts kann ihn bewegen, auf dieses kurze Glück zu verzichten. Die Hartnäckigkeit des Marquis aber stachelt den Widerstand der im Geiste noch immer „unverehelichten Garousse“ erst völlig auf: gerade sie, die Liebe ohne Zahl und Wahl gegeben hatte, verweigert die legitime Liebe, die staatlich berechtigte, mit kapriziöser Heftigkeit. An so kecken Kontrasten, an humoristischen und satirischen Zügen, leicht und bestimmt entwickelt von einem überlegenen Geist und einem eminenten Kenner der Bühne, sind die beiden ersten Akte reich; und erst als der dritte ein äußerliches Durcheinander der

Szenen bringt, ein Türenschlagen und Herumwirbeln und Intrigieren ohne Ende, läßt das Interesse nach. Natürlich, daß der Marquis zuletzt doch abzieht, ohne Eheglück; der Theaterzufall hat Natalie, die kleine, dumme Natalie in sein Zimmer geführt, und da man ihn mit ihr zusammenfindet, muß selbst der würdige Maire den Gatten für schuldig erklären; die Scheidung wird eingeleitet, die Marquise wird wieder unverehelichte Garousse, aber nur um der Stimme ihres Herzens zu folgen und ihren braven Verehrer Piquenot zu heiraten. Offenbar ist dieser abgeschmackte moralische Schluß wieder eine Konzession für das Ausland; wir Barbaren bedanken uns.

Der deutsche Übersetzer, der seine Sache so herzlich schlecht gemacht hat, wie wir es nun allgemach bei der Mehrzahl der Pariser Stücke schon gewohnt sind, hat es auch darin versehen, daß er das Werk „Lustspiel" nennt. In diesem Stile wird es denn auch gespielt; sehr hübsch, sehr anmutig, aber nicht flott genug; zu akademisch und zu wenig possenhaft. Auch Herr Reicher, so sehr er sich durch die Meisterschaft seiner Charakteristik über die anderen erhebt, nimmt an dem verschleppten Tempo teil. Diese Satire aber fordert dicke, schnelle Striche, nicht langsame, feine. Lydia und der Marquis so gut, wie der stupide Maire und der gute Garousse vom Dorfe, der sich der berühmten Tochter und ihrer Verdienste so unbefangen freut, alle sind sie Possenfiguren, die übermütig durcheinanderwirbeln müssen, soll der Geist des Stückes herauskommen: der Geist des Stückes, welcher unbefangene französische gaieté und freie Heiterkeit ist.

Freie Bühne für modernes Leben 12. 2. 90.

ARTHUR FITGER: VON GOTTES GNADEN

Man kennt die Geschichte vom Grafen Kolowrat. „Ich hasse diesen Wagner", rief er aus dem Theater heim-

kehrend, „ich kann ihn nicht ausstehen"; auf die erstaunte Frage aber, ob denn nicht heute italienische Oper gewesen ist, antwortete er: „Freilich, die Norma war. Aber das ist es ja gerade: die Musik, die mir früher so viel Freude gemacht hat — heut kann ich sie nicht mehr anhören; der Wagner hat sie mir verleidet. Ihn mag ich noch nicht — und die Norma mag ich nicht mehr"!

Dies ist die Situation des Publikums dem alten und dem neuen Drama gegenüber: an beiden zweifelt es verdrießlich. An Gerhart Hauptmann glaubt es noch nicht; an Arthur Fitger nicht mehr. Wie die Probe aufs Exempel, steht am Ausgang des ersten Lebensjahres der Freien Bühne das Schicksal des Dramas „Von Gottes Gnaden" da; und gleich dem 20. Oktober 1889, dem Tage von „Vor Sonnenaufgang", so darf auch der 4. Mai 1890 ein literarhistorisches Interesse beanspruchen: er bezeichnet den Todestag der historischen Tragödie alten Stiles. Unter Hohn und Gelächter und rohem Lärm verschied sie; sie ruhe in Frieden.

Derjenige Teil des Publikums, der im Lessingtheater ein Gottesgericht vollzogen hat, war sich freilich alles andern eher bewußt, als einer literarhistorischen Mission; die Lust am Ulk, die kunstfremde Schadenfreude, die brutale Zerstörungslust des Kindes sprach aus ihm. Daß da oben, trotz allem, ein Poet, ein sehr sympathischer, kräftiger Poet zu Worte kam, dem man Respekt schuldete, daß neben dem Verfehlten dramatisch Gelungenes begegnete, Geistreiches, Bedeutendes, Ergreifendes, daß dort tüchtige Künstler standen, im schönen Eifer einer Aufgabe hingegeben, an die sie glaubten — das hielt die üble Laune und den Übermut jener Hörer nicht einen Augenblick auf; plump lachten sie in die Rede des Dichters hinein, und sie glaubten sich wunder wie klug, wenn sie gewagte Wendungen, Tropen und rhetorische Floskeln nüchtern spottend verhöhnten. Aber dennoch: was in dieser ungezogenen und maßlosen Opposition, ihr

selbst unbewußt, reagierte, war zuletzt nichts anderes als der Natürlichkeitsdrang der Zeit; und schwerer, als mancher Sieg der neuen Kunst, wiegt darum diese Niederlage der alten: der Naturalismus triumphiert auf der ganzen Linie, offensiv wie defensiv.

Die Probe aufs Exempel nannte ich die Aufführung. Eine ehrliche Probe, selbstverständlich. Mit aller Sorgfalt hat der Regisseur der Freien Bühne, Herr Meery, die Tragödie vorbereitet, mit allem Eifer haben die Darsteller sie verkörpert; und wenn ein volles schauspielerisches Gelingen dennoch ausblieb, so trägt die Schuld, nächst dem stimmungraubenden Lärm der Opposition, auch die besondere Art der Dichtung; während die naturalistischen Werke, welche wir bisher auf der Freien Bühne sahen, das Beste im Darsteller erwecken, während sie ihn zwingen, lebenstreu, diskret und menschlich wahr zu sein, treibt ihn die Tragödie hohen Stiles vielmehr in Deklamation und Pathos mitten hinein, und der Stelzengang der Sprache läßt ihn steif erscheinen und geziert. Die Bedeutung, welche der Naturalismus für unsere Schauspielkunst besitzt, ist mir niemals so klar geworden wie in der jüngsten Aufführung; ein jeder, der Sinn für das moderne Theater hat, sollte sie freudig erkennen — wie er auch sonst zu den literarischen Prinzipienfragen stehen mag.

Ein Schlagwort, das während der Vorstellung von Mund zu Munde ging, bezeichnet am besten die herrschende Stimmung: Operette. Weil Fitger seine Handlung in einen deutschen Kleinstaat verlegt hat, weil er seine Fürstin von Gottes Gnaden sich in Liebe einem kräftigen Manne aus dem Volke neigen läßt, ward die Erinnerung an die „Großherzogin von Gerolstein“ in den allzu gescheiten Zuschauern lebendig; und schon im ersten Akt war man grausam genug, die Tragödie nicht ernst zu nehmen. Der böse Offenbach! Er hat nicht nur, der Spötter, den Olymp entvölkert und Orpheus und Eurydike in parodistische Gestalten gewandelt; er hat auch wie die Götter

so die Fürsten in die Operette hinabgestoßen und unsern Blick geschärft für die Komik der Theaterhoheiten, für das hohle Spiel der Pose. Er, nicht der Pathetiker, ist dem Gottesgnadentum gefährlich: doch die hohe Polizei verbietet Fitger und läßt Meister Offenbach freie Bahn.

Die skeptische Laune der Hörer dauerte an, so lange der Dichter nicht die volle Herrschaft über seine Kraft gewann; als aber im vierten Akte seine starke, al Fresko malende Darstellung an die Szenen der Revolution kam, als in diesen Mühseligen und Beladenen, diesem Zug der zerlumpten Bettler ein Stück sozialen Elends zitternd die Bühne beschritt, schlug die Stimmung plötzlich um, und in gespanntestem Aufhorchen, völlig im Bann der Dichtung nun, verfolgte man die mächtigen, bühnenmäßig belebten Auftritte. Was die alte Kunst kann, und was uns jetzt (mag man es bedauern oder preisen) verloren gehen wird, die breite, pastose Führung, das packend Theatralische zeigte sich hier noch einmal siegreich; aber nur wie ein letztes Aufflackern war es der sterbenden Historie, und abermals ließ der fünfte Akt die Stimmung auf kühlen Spott herabsinken. Und als zuletzt die Fürstin den Gatten tötet, und dann besorgt fragt: „Schmerzt es sehr?“ — da ward unter lautem Gelächter das Werk eines unserer anerkanntesten Dramatiker begraben. Nicht nur das Werk, auch die Gattung ward begraben; und mit Fitgers Helden müssen wir nun zu den deutschen Dichtern sprechen: „Legt den Goldreif von euch und schickt ihn in die Raritätenkammer, zu den römischen Urnen und versteinerten Knochen. Dort mag er im Glasschranke liegen, den kommenden Geschlechtern ein wunderwürdiges Schaustück aus gewesenen Zeiten“.

Freie Bühne für modernes Leben 7. 5. 90.

HAUPTMANNS „FRIEDENSFEST"

I

Anfang September 1889 erhielt ich von einem mir unbekannten Autor ein Drama zugesandt. Der Verfasser reichte es dem Verein „Freie Bühne" zur Aufführung ein, mit einem kurzen Schreiben, aus dem mich, trotz seinen wenigen Zeilen, eine Persönlichkeit anzusprechen schien. Sogleich ging ich an die Lektüre, und konnte schon nach kürzester Zeit Herrn Gerhart Hauptmann mitteilen, daß die Freie Bühne bereit sei, das Stück darzustellen. Gleichzeitig bat ich ihn, mir die Ehre seines Besuchs zu schenken.

Als ich dann die Bekanntschaft des Dichters gemacht hatte, war eine der ersten Fragen, die ich an ihn richtete: ob er beabsichtige, sich in dem Lande seines ersten Dramas poetisch niederzulassen? Mit anderen Worten: ich suchte mir eine Vorstellung zu bilden, wie das Stück aussehen müßte, das auf „Vor Sonnenaufgang" folgen würde. Wollte der Dichter der Anzengruber Schlesiens werden? Wollte er das lokale Element in der Folge abschwächen oder verstärken, das „soziale Drama" in der Folge erweitern oder einschränken? Die Frage hat, es ist mir wohl bekannt, auch manchen aufmerksamen Leser und Hörer des „Sonnenaufgangs" beschäftigt; denn wenn ein neuer Dichter auf den Plan getreten — ein Schauspiel, selten genug im Deutschland von heute — ist es nicht bloß die äußerliche Neugier, welche fragt: was nun folgen wird? Ob sich die Kraft, welche aus dem Erstlingswerk spricht, im zweiten bewähren wird? Ob sich die Physiognomie des Dichters, die aus dem einen Werke nur undeutlich erkannt wurde, im nächsten mit schärferen Zügen abzeichnen wird? Vorschnelle Urteile wurden laut, und Prophezeiungen fielen: das erste Werk werde das stärkste bleiben; und wenn ihn der heimische Boden, der volkstümliche Stoff nicht mehr stütze, werde die beste Wirkung dem Dichter genommen sein.

Wer sich gegenüber so sicheren Behauptungen an die Lehrmeisterin Geschichte um Auskunft wendet, wird freilich bald erfahren, daß die Entwicklung starker, dichterischer Begabungen in so einfachen Linien niemals verlaufen ist. Wohl haben wir in Deutschland Beispiele genug, daß hoffnungsreiche Talente, ein Werk geleistet, verstummten oder sich schwächlich wiederholten. Aber wie wechselnd erscheinen uns etwa, wenn wir auf Goethe, auf Schiller zurückblicken, die poetischen Jahrgänge ihrer Jugend. Der fertige Künstler mag mit sicherer Hand Werk um Werk vollenden; der werdende, gerade weil er auf neuen Pfaden noch sucht, wird vor Irrwegen nicht geschützt bleiben. Wenn sich ein Zeitgenosse Friedrich Schillers auf das Werk gespitzt hätte, das den „Räubern" folgen würde — so etwa, wie sich heute mancher übereifrige Kunstfreund auf den Nachfolger des „Sonnenaufgangs" spitzte — und wenn dann ein solcher Zeitgenosse aus dem „Fiesko" Schillers ein Urteil für alle Zeit hätte gewinnen wollen — wie sehr hätte er daneben gegriffen: denn nach dem „Fiesko" kam, siegreich und groß, „Kabale und Liebe" gezogen.

Lediglich um die Unsicherheit so vorschneller Meinungen aufzuweisen, habe ich diese Parallele versucht, nicht etwa um die Bedeutung von Hauptmanns Opus 2 von vornherein abzuschwächen. Überraschend schnell hat der Dichter dem „Sonnenaufgang" sein dreiaktiges Drama „Das Friedensfest" folgen lassen.

Er hat mitten in einer heftigen literarischen — oder auch unliterarischen — Fehde, die gegen ihn und um ihn entbrannt war, die Stimmung gefunden, an ein zweites Werk zu gehen; und schon damit, scheint mir, hat er einen erneuten Beweis für sein eigenartiges, der Außenwelt gegenüber ganz gefestetes Talent gegeben. Und daß dieses Werk nun so völlig, in Stoffwelt und innerer Kunstform, von seinem Vorgänger abweicht, daß Hauptmann nicht sich bei den schlesischen Bauern niederläßt und

dennoch lebendige, handelnde Menschen auf die Beine stellt, das wird zwar die Freunde der künstlerischen Spezialitäten betrüben, welche jedermann sein Zollbreit Ackerland zuweisen, das er bei Todesstrafe nicht verlasse — mich aber erfreut es lebhaft als ein Zeugnis für die Weite und die Entwicklungsfähigkeit dieses Talents, das uns allen noch mancherlei zu raten aufgeben wird.

Kein „soziales" Drama, ein Seelendrama gibt der Dichter jetzt. Ein Familiendrama, wie der Verfasser der „Gespenster" sagen würde. Man braucht nicht reminiszenzensüchtig zu sein, um den geistigen Zusammenhang zu erkennen, der hier zwischen Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen besteht: der jüngere deutsche Dichter rückt in die Gegenwart, was der norwegische in die Vergangenheit rückte; er zeigt uns die Ehe, von welcher Ibsen nur erzählte, die Ehe, aus deren unheilvollem Schoß der glücklose Erbe väterlichen Leidens hervorgeht. Auf Ibsens Oswald folgt Hauptmanns Wilhelm: die Tragödie der Vererbung entrollt dieser wie jener, wenngleich der Dichter der „Gespenster" uns mehr den Untergang des Geschlechtes vorführt, den Sohn des Kammerherrn, der ererbtem Verhängnis erliegt, wo der Dichter des „Friedensfestes" Sohn und Vater einander gegenüberstellt und uns in dem Schicksal des Alten auch das künftige Los des Jungen anschauen läßt: der Verfolgungswahn, wie er den Doktor Scholz gepackt hat, wird auch Wilhelm packen; und nicht wird es ihm Rettung bringen, daß zur Seite des geliebten Mannes, mit besserer seelischer Hingabe als einst die Mutter, Idas reine Neigung steht, aus treuen Augen zu ihm aufblickend.

Ein geistiger Zusammenhang, meinte ich, besteht zwischen Hauptmanns Werk und Ibsens Werk. Das will sagen: nicht eine äußere Nachahmung geschieht, sondern die innere Übereinstimmung moderner Weltanschauungen führt von ähnlichen Ausgangspunkten zu verwandten Resultaten hin. Die Lehre von der Vererbung, von der

Unfreiheit des Willens ist beiden zu poetischem Eigentum geworden, und wer solche Anschauung fatalistisch und weich nennt, der hadere mit den Naturforschern und Philosophen, nicht mit den Dichtern dieser Zeit; modernen Ideengehalt widerzuspiegeln treu und wahr — dem Ziele folgen sie, dem allein. Und daß nicht eine bloß abstrakte Tendenz hier waltet, daß sich wissenschaftliches Auffassen in volles poetisches Anschauen umwandelt, das zeigt Hauptmanns Drama in jeder dieser plastischen Gestalten; kein geistreicher Räsoneur verkündet uns in dürren Worten Axiome des Dichters — aus dem Munde der schlichtesten Frau; wie zufällig und ohne tieferen Sinn, wird es ausgesprochen, was die Seele dieser Dichtung ist: „Der Wille, der Wille! geh mer nur damit! das kenn ich besser. Da mag man wollen und wollen und hundertmal wollen, und alles bleibt doch beim Alten. Gott ja, der Wille, der Wille! — Ja, ja, alles gutter Wille — dein Wille ist sehr gutt, aber ob du damit was erreichen wirst? ich glaube nicht".

Bewundere ich hier die Kunst, mit der geistige Intentionen poetisch verhüllt sind, und die scheinbare Absichtlosigkeit ihrer Entfaltung, so tritt mir auch sonst aus dem Drama, aus seinem Aufbau, seiner Charakteristik, und eigenartigen Technik die Kunst des Dichters so überzeugend wie seine Kraft entgegen. Glänzend ist gleich die Exposition geführt, dieser erste Akt, in welchem sich, während die Handlung ruhig ihren Weg fortgeht, ein ganzes Familienschicksal enthüllt; kein Wort fällt, das ausdrücklich zur Aufklärung des Lesers gesprochen würde, keine breiten Erzählungen geschehen, die den Gang des Dramas willkürlich hemmten; sondern aus höchst gegenständlichen Gesprächen macht sich uns die Lage dieser Menschen anschaulich, der trübselige Krieg aller gegen alle, durch den hindurch wir dennoch die dunkle Sympathie walten sehen, des Blutes für das verwandte Blut. Wird des Vaters unfreundlich gedacht von der Mutter, so nimmt die Tochter ihn sogleich in

Schutz: „Ach, red' doch nicht immer so!"; und die Geschwister, wenn sie auch in Hader und Todeszorn gegen einander ausbrechen, fühlen sich zuletzt im Innern dennoch nahe, die Erben eines Geschickes: „Wir verstehen uns untereinander so ziemlich, wir Geschwister". Alle diese Gestalten aber, so gut wie ihre Gegenspieler, die unberufene Friedensstifterin und ihr liebliches Kind, weiß uns der Dichter mit den deutlichsten Zügen hinzustellen: mit einer Plastik und Gegenständlichkeit, wie sie in deutschen Dramen nur allzu selten sind.

Natürlich fehlt es nicht an Beurteilern, welche meinen, Hauptmann gehe in dieser Hinsicht, wie man zu sagen pflegt, „zu weit". Sie tadeln die Ausführlichkeit der Charakteristiken, welche er dem Drama einfügt, und meinen, er schlage mit so detaillierter Vorschrift die Phantasie des Schauspielers in Fesseln. Als ob es nicht in jedes Darstellers Macht stünde, sich von Anweisungen des Dichters, die ihm nicht behagen, zu emanzipieren! Und als ob nicht unsere Schauspieler von dieser Möglichkeit den freisten Gebrauch machten! Mag sein, daß Hauptmann hier noch manchmal „zu weit" geht, daß er seine Lokalschilderungen zu stark ins einzelne treibt, und daß es z. B. entbehrlich wäre, den guten Friebe seine drei Flaschen Rotwein gerade so tragen zu lassen, „daß die Hälse zwischen die Finger geklemmt sind"; aber sieht man denn nicht ein, daß zu so sicherem, sinnlichem Detail doch nur derjenige gelangen konnte, der den Antrieben einer ganz auf das Anschauliche gerichteten, starken Phantasie gehorcht? Einer Phantasie, die nicht bei den Schemen der Buchdramen stehen bleiben kann, sondern die es zwingt, Gestalten und Situationen mit plastischer Kraft zu schauen und zu vergegenwärtigen? Vielleicht ist es nicht unwesentlich für Hauptmanns Schaffen geworden, daß er sich Jahre hindurch der Bildhauerei gewidmet hat: wie in Stein gemeißelt, rund und körperlich stehen seine Menschen da.

Man braucht nur einmal mit unbefangenen Augen das „Friedensfest" gegen die Produkte der deutschen Buchdramatik zu halten, um sogleich zu erkennen, welch außerordentlichen künstlerischen Fortschritt diese neue poetische Gattung bedeutet. Keine Deklamation mehr, kein lyrisches Schwelgen in schönen Gefühlen und Gedanken, kein Verkennen oder Ignorieren der theatralischen Bedingungen — überall die Wahrheit und Bescheidenheit der Natur, überall dichterische Objektivität und ein klares Empfinden für die Gesetze der Szene. Wenn der Musiker in Tönen denkt, so denkt der echte Dramatiker, so denkt Hauptmann in Gestalten: alles setzt sich ihm in Rede und Erscheinung um, und in jedem Augenblicke, deutlich bis ins Kleinste, mit Geste und Miene, sieht er seine Menschen vor sich stehen. Für denjenigen Beurteiler freilich, der an die Tradition des Buchdramas gewohnt ist, mag die Lektüre des „Sonnenaufgangs" und des „Friedensfestes" ihr Befremdliches haben; die vielen Gedankenstriche und Punkte dünken ihn übertrieben (und vielleicht sind sie es auch), die Unterbrechungen des Dialogs durch Bühnenanweisungen und Beschreibungen dünken ihn störend, und er übersieht dabei bloß das eine: daß hier nur Hilfsmittel gesucht werden, welche die Plastik des Theaters ersetzen oder doch weniger vermissen lassen sollen; und daß Hauptmann mit allen Kräften strebt (selbst auf die Gefahr hin, manieriert zu erscheinen), den Leser so sehen zu machen, wie er selbst sieht: scharf, bestimmt, mit angespannten Sinnen.

Kein Wunder, daß der Versuch, allen Lesern solche Anschauung zu leihen, mißlingt. Das Schicksal, mißverstanden zu werden, ist Hauptmann mit seinen zwei Stücken so reichlich schon zu Teil geworden, wie anderen mit einem Viertelhundert nicht. Selbst sehr ernst zu nehmende Beurteiler verlangen nach einem „vierten Akt". Was wird aus Wilhelm, aus Ida, rufen sie erstaunt? Sollen

wir wirklich glauben, daß ihre Ehe nur die Ehe des Doktor Scholz wiederholt? „Jeder Mensch ist ein neuer Mensch", so möchten sie mit Wilhelm sagen; aber der Dichter antwortet mit seinem Robert: „Die fleischgewordene Widerlegung bist du selbst, Wilhelm". Von Anbeginn an tritt dieser Zug der Dichtung hervor, diese Grundanschauung, mit der sie steht und fällt; und schon im ersten Akt, ehe Wilhelm noch vor uns getreten ist, hören wir es aus dem Munde der Mutter, „wie verschlossen der Junge immer war": „Ganz wie der Vater. Keinen Spielkameraden, keinen Schulfreund, keinen Nichts hatte er". Aller Nachdruck liegt nun darauf, im weiteren Fortgang der Dichtung diesen tragischen Kampf des Helden zu schildern gegen das furchtbare Patengeschenk dunkel waltender Mächte; und wie Robert, kann Wilhelm zuletzt der schmerzlichsten Erkenntnis nicht entrinnen: „Dies alles führt zu nichts — zu gar nichts. Wir sind alle von Grund aus verpfuscht. Verpfuscht in der Anlage, vollends verpfuscht in der Erziehung". Wenn den älteren Bruder der Zynismus der Selbstverachtung rettet, so reibt sich Wilhelms weicheres Empfinden in dem rastlosen Kampfe auf, und sein Leiden ergreift uns im Tiefsten: „Vor sich selbst auf der Flucht sein: kannst du dir davon einen Begriff machen? Dahinter ist kein Stillstand! Schicksale in Sekunden! mich selbst fürcht' ich. Siehst du, und so fliehe ich — mein Leben lang".

Erst die Aufführung wird völlig offenbaren können, welch fest verknüpfte, konsequente Anschauung die Gestalten dieses Werkes verbindet, und wie der Dichter es verstanden hat, das Schicksal zweier Generationen uns in eins erblicken zu lassen; daß solche Aufführung uns bald werden möge, ist mein lebhafter Wunsch. Dann wird es auch an der Zeit sein, das Werk noch einmal im ganzen zu prüfen und diese aphoristischen Bemerkungen zu ergänzen. Daß man doch niemals die Unzulänglichkeit der Kritik klarer empfindet als gegenüber bedeutenden

Werken! Werke, die wie das Leben selbst sind, wie will man ihre Unendlichkeit in Worte fassen? Nur das eine sehe ich: auch nach diesem zweiten Drama ist die literarische Physiognomie Gerhart Hauptmanns für unsere Neugier noch nicht bestimmt genug; und so ist meine Stimmung gegenüber dem „Friedensfest" die nämliche, wie gegenüber dem „Sonnenaufgang", und voll Erwartung frage ich, was nun folgen wird.

Freie Bühne für modernes Leben 5. 3. 90.

II

Ende gut, Alles gut: das erste Theaterjahr der „Freien Bühne", nach manchen Schwankungen des Erfolges, nach Irrungen und Wirrungen auf der Szene und vor der Szene, hat mit einem vollen Sieg geschlossen. Dasselbe Publikum, das mit lärmendem Unwillen „Vor Sonnenaufgang" empfing, das mit übermütigem Hohn „Von Gottes Gnaden" begrub, war nach kurzem Widerstreben völlig im Bann des „Friedensfestes", und gefesselt, lautlos folgte es dem Willen des Dichters.

Wie das Wunder geschah? Aus der glänzenden Darstellung werden die einen, aus dem Zusammentreffen glücklicher Zufälle und Stimmungen werden die anderen den Erfolg erklären; aber das Wesentliche liegt nicht im Spiel und nicht in äußeren Fügungen, sondern nur in diesem: daß ein starkes dramatisches Talent, eindringlich und überzeugend, geredet hat zu allen, die da Ohren haben zu hören. Wo waren sie nur geblieben, alle die Gedankenstriche und Pausen und Punkte, die man so störend empfunden hatte im Lesen? Das Stück ist nicht wiederzuerkennen! so riefen die erstaunten Hörer; niemals hätten sie den Unterschied so stark erkannt zwischen Lektüre und Darstellung; denn ein ganz eigener, ganz persönlicher dichterischer Stil ringt hier nach Ausdruck, und wer ihn verstehen will, muß noch einmal

lesen lernen. Nichts ist darum unbilliger und nichts gegenstandsloser als die Bemerkungen, mit welchen sich Paul Lindau im Berliner Tageblatt an einzelne Vorschriften der Buchausgabe anheftet; „Paragraphos wohl einstudiert", mit vorbereiteten Scherzen hält er sich an das Gedruckte, statt an das Geschaute, und verfehlt so die oberste Pflicht des Berichterstatters: unmittelbare Eindrücke unbefangen auszusprechen.

Gerade um diese unmittelbaren Eindrücke aber handelt es sich beim „Friedensfest". Was in ihm auf der Bühne zur Bewunderung zwingt, das sind zumeist diese beiden Gaben dramatischer Kraft: die Charakteristik und die Führung des Dialoges. Mag auch das Streben, ein treustes Abbild der Natur zu geben, das Ringen um das Wort und den Ausdruck den Dichter zuweilen in Manier führen, mag auch der Wunsch, das Letzte im Menschen auszuschöpfen, ein stärkeres Verweilen im Detail wirken, als das Vorwärtseilen des Dramas gestattet — dennoch sehe ich keinen lebenden Deutschen, der in jenen beiden Gaben an Hauptmann heranreicht. Und da er zu unserer Freude in der vollen Entwicklung seines Talents noch steht, da der Fortschritt im „Bühnenmäßigen" vom „Sonnenaufgang" zum „Friedensfest" der bedeutendste ist, so kann das deutsche Drama auf diese das Tiefste greifende Begabung voll Erwartung und voll Zuversicht blicken; und kein wohlfeiler Spott und kein oberflächliches Gewitzel wird seinen Weg aufhalten.

In drei Akte, drei „Vorgänge" hat Hauptmann sein Drama unterschieden: der erste, eine musterhafte, bei aller Umständlichkeit stets fesselnde Exposition, spannte die Aufmerksamkeit des Publikums lebhaft an, der zweite erfreute es in seiner helleren, das „Friedensfest" einleitenden Hälfte, und die Versöhnung der feindlichen Brüder brachte die Stimmung auf ihren Höhepunkt; dem raschen Umschlag dann in erneutem Streit und dem Ausbruch des Wahnsinns im Vater folgten die Hörer

nicht ohne Widerstreben, doch bezwungen von der knappen Kraft der Dichtung. Erst im dritten Akt drohte die Wirkung zu zerflattern: zwar die Gestalt der Mutter Scholz, in ihrer prachtvollen Gegenständlichkeit nun völlig hervortretend, fesselt in jedem Wort, und Roberts Scheiden vom Elternhaus ergreift tief; aber ein allzufeines Analysieren, ein Um- und Umwenden der modernkomplizierten Empfindung will ermüden, bis der entschlossene Ausgang die Stimmung herstellt.: „Hand in Hand mit dem Mädchen, aufrecht und gefaßt" schreitet Wilhelm auf das Sterbezimmer zu. Treue Neigung der Frau schützt den Mann und stützt ihn, da er straucheln will — ob für kurze Dauer, ob für ein ganzes Leben, das entscheidet der Dichter nicht: in der Gestalt der Ida, der Helene hat er sein Bekenntnis zur „Frauenfrage" niedergelegt, und diesen echt deutschen Idealen zu glauben zwingt er uns durch die Plastik und die reale Poesie seiner Schilderung.

Wie kräftig die Darstellung dem Werke zu Hilfe kam, habe ich schon angedeutet. Die Damen Gröger, Klinkhammer, v. Pöllnitz, Schultheis, die Herren Hock, Kainz, Theodor Müller, Reicher teilten sich in die Ehren des reichlich gespendeten Beifalls. Mit ihnen nahmen der Dichter und der Regisseur der Freien Bühne, Herr Meery, den lebhaften Dank des Hauses entgegen.

Freie Bühne für modernes Leben 4. 6. 90.

DAS BARNAYTHEATER

Das von Herrn Ludwig Barnay begründete und geleitete Berliner Theater hat in den letzten Wochen drei größere Aufführungen in Szene gesetzt: Schillers „Räuber", Dumas „Kean" und das Barnayjubiläum.

1885 waren es 25 Jahre, daß Herr Barnay Schauspieler wurde. Da er damals gerade seinen Austritt aus dem

Deutschen Theater, an das ihn kontraktliche Versprechungen banden, erzwungen hatte, schien es nicht angezeigt, den Ehrentag zu feiern; aber das Gefühl eines verpaßten Jubiläums verließ den Darsteller seit jener Zeit nicht mehr. Dergleichen sitzt im Fleisch, lastend wie eine alte Kugel; und so war die subjektive Notwendigkeit gegeben, das 1885 Verabsäumte je eher, je lieber nachzuholen. Auf den fünfzigjährigen Gedenktag zu warten erschien unsicher; es wurde der dreißigjährige gewählt. Ein ungewöhnlicher Tag vielleicht: aber kann man schließlich nicht zu jeder Zeit gedenken? Wenn es einen dreißigjährigen Krieg gibt — weshalb soll es kein dreißigjähriges Jubiläum geben? Begeisterung, weiß man, ist keine Heringsware, die man einpökelt auf viele Jahre; frische Fische jedoch sind gute Fische, selbst bei Schauspielerjubiläen. So verlief denn alles aufs schönste: kein Unfall störte das Programm; und seine drei Etappen: Festakt am Morgen, Festvorstellung und Festbankett am Abend, zeigten in vollem Glanze den Regisseur und den virtuosen Redner Barnay. „Was mir fehlte, war Sinn für Feierlichkeit", hat Theodor Fontane gesagt; Herr Barnay, im Gegenteil, hat ein ganz ungewöhnliches Talent zur Feierlichkeit und zum Gefeiertwerden, und den zum Himmel dampfenden Hekatomben wohlarrangierter Huldigungen hielt er stand mit eherner Stirn.

Während so die Worte Genialität und Meister im Marktpreise fielen, und eine im Hause Barnay gefeierte Festbroschüre zu allem Überfluß die Welt belehrte, was der Herr des Berliner Theaters der deutschen Kunst zu gelten habe, war es schwer, eine Satire nicht zu schreiben; die Berliner Presse jedoch hat dieses Schwerste spielend vollbracht und mit ernsthafter Miene berichtet von Festakt, Festvorstellung, Festbankett. Sie hat auch berichtet, welches Gelöbnis, — ich weiß nicht, war es beim Festakt, bei der Festvorstellung, oder beim Festbankett — Herr Barnay abgelegt: seine Bühne immer mehr

zu einer Volksbühne im edelsten Sinne zu machen, zu einem Hort des Schönen, Wahren und Guten. Unmittelbar nach diesem Gelöbnis hat der Festredner den „Kean" aufgeführt, eines der krassesten Effektstücke des Vater Dumas; er selbst, nach so viel Huldigungen noch nicht müde der Selbstverherrlichung, spielte mit innerem Behagen den genialischen Helden, den gefeierten, glänzenden Komödianten Kean.

Dem Ideal einer Volksbühne war Herr Barnay damit freilich nicht näher gerückt; vielmehr hatte er sein Theater, das literarischer Haltung ohnedies entbehrte, noch um einige Grade herabgedrückt. Mit der Vorstellung der „Räuber", die am Pfingstsonnabend folgte, ist es ihm nicht besser ergangen; sie hat von neuem gezeigt, daß es dem Leiter des Berliner Theaters zwar nicht an Geschick im Inszenieren fehlt, wohl aber an Maß und Geschmack. Sein Verstand ist ein Bühnenverstand, der über die pappenen Wände nicht hinaus blickt; alle seine Anordnungen sind theatralisch, und von dem modernen Streben nach diskreter Wahrheit weiß kein Berliner Theater weniger als das „Berliner Theater". Nur im Grellen, Bunten, Lärmenden werden Effekte gesucht und gefunden: elektrisches Licht, schreiende Farben, überladene Kostüme und Massengetümmel — „das ist deine Welt, das heißt eine Welt".

Ich sage nichts von den einzelnen Künstlern des Berliner Theaters, hervorragenden und tüchtigen Künstlern zum Teil, denen sich soeben in Herrn Mitterwurzer eine zwar oft versagende und launische, aber doch eine echte, geistreiche Begabung zugesellt. Wovon ich hier rede, das ist das Ganze des Berliner Theaters, der Geist, der es beherrscht: ein mesquiner, geschmackloser Geist, der Wirkungen, nur Wirkungen sucht und vor keiner Übertreibung, keiner Entstellung dichterischer Intentionen zurückschreckt, wenn sie ihm nur Effekt verheißt. Die Szene des Paters in den „Räubern" war ein Beispiel da-

für: die Karikatur hatte mit einem Menschen überhaupt keinerlei Ähnlichkeit mehr; und fader kann nichts sein als die Scherze, die die Räuber in einem so wenig scherzhaften Augenblick mit dem Abgesandten treiben: sie kitzeln ihn mit den Gewehren beständig unter der Nase, sie nehmen ihm heimlich seine Parlamentärflagge und spielen Fangball damit — und während all dieser Narreteien hält Moor seine große Rede von den Ministern und Finanzräten, von den Pfaffen und Pharisäern. Man kann den bitterernsten Sinn der Dichtung, ihr streitbares Pathos gegen Staat und Gesellschaft nicht trostloser verfälschen als mit solchen Harlekinseinfällen.

Überall in der Aufführung, nicht ganz so kraß wie hier, aber vernehmlich immer, spürt man das Walten der Regie: einer irregeleiteten, mit virtuosen Kniffen arbeitenden Regie. „Bilder" zu erzielen um jeden Preis ist das Ziel: was Wunder, wenn es Jahrmarktsbilder werden? Da werden Treppen aufgebaut ohne Unterlaß, ob es nun paßt oder nicht paßt; auf erhöhtem Erker schläft der alte Moor, Kosinsky muß auf einem Hügel stehen, wenn er seine Geschichte erzählt, Karl und der Pater desgleichen; ja selbst zum Hungerturm führen Stufen hinauf (nicht hinab, wie der gewöhnliche Verstand glauben könnte) und der Vater Moor ist also offenbar im Hochparterre einlogiert. Wo solche Treppenwitze noch nicht wirksam genug scheinen, tritt das elektrische Licht hinzu: immer steht Mondschein im Kalender des Berliner Theaters, und während der „ungefähr zwei Jahre", die das Stück spielt, hört das Gefunkel und Geflimmere nicht auf: „Was soll der Mond denn anders tun als scheinen?" Und so scheint er denn, ausgiebig und geduldig, über Gerechte und Ungerechte, und wirft sein grelles Licht auf den roten Rock des rothaarigen Spiegelberg (kann man einen Spitzbuben feiner charakterisieren?) und auf die elegante Hauptmannstoilette des Karl, auf den pelzbesetzten Straßenhut mit kokett wehender Feder und die schöne,

bunte Schärpe, die so natürlich sind für den Mann des freien Räuberlebens.

So schafft die Regiekunst des Herrn Barnay, eifrig und geschmacklos, und ruhet nimmer; und selbst wo die Dichtung die Möglichkeit zu „Bildern" auch nicht von ferne bietet, gerät sie nicht in Verlegenheit: sie hilft Schiller freundlichst nach, mit eigener Erfindung. Wenn sich z. B. der Dichter damit begnügt, Franz vor dem sterbenden Vater zu zeigen, wie er frohlockend sich Herr fühlt, so genügt das dem Regisseur des Berliner Theaters unbedingt nicht; er dichtet einen Aktschluß hinzu, indem er die Dienerschaft hereinstürzen läßt, Männlein und Weiblein und einen Schloßpfaffen, die den Toten beklagen; und statt daß Franz, seinen Monolog beendend, ruhig „abgeht" nach des Dichters Vorschrift, senkt sich nun wieder der Vorhang über dem obligatorischen schönen Bilde, und dem Hervorruf des tüchtigen Regisseurs steht nichts mehr entgegen.

Szene für Szene ließe sich so der Nachweis führen, wie eine unruhige, effekthaschende Schauspielerphantasie den klaren Sinn der Dichtung entstellt und verfälscht: und das Endresultat dieser Betrachtung kann darum kein anderes sein als die erneute Einsicht: daß an keiner Bühne der Hauptstadt gröber und greller in Szene gesetzt wird als am Barnaytheater. Ich teile nicht die pessimistische Meinung Edmond de Goncourts über den bevorstehenden Untergang des Theaters als Kunststätte; aber im Berliner Theater, vor so viel Grellem und Schaubudenmäßigem, muß ich freilich seiner Prophezeiung gedenken: „In fünfzig Jahren spätestens wird die Bühne zu einer groben Belustigung geworden sein; sie wird ihren Platz einnehmen zwischen der Vorführung gelehrter Hunde und der Ausstellung von sprechenden Puppen". Es scheint hart, nach so viel Lobeshymnen dies Wort hier anzuziehen; aber der Gegensatz zwischen den modernen Forderungen, welche wir erheben müssen

auch für die Darstellungskunst, und jenem theatralischen Getriebe ist unüberbrückbar, und entfernter ist niemand von den Idealen eines neuen Schauspielstils als Herr Barnay, der Erfinder des dreißigjährigen Jubiläums.

Freie Bühne für modernes Leben 28. 5. 90.

DER FALL KAINZ

Draußen, weit, wo die letzten Häuser stehen, ist das Genie eingekehrt: im ganz gefüllten Hause des Ostendtheaters, vor den Zugewanderten wie vor den Eingeborenen jener östlichen Gefilde, stellt Josef Kainz den Romeo, den Ferdinand, den Carlos dar. Und die Zugewanderten und die Eingeborenen jubeln ihm zu, und goldener Lohn wird ihm zuteil, Kränze und Applaus. Kainz ist der erste deutsche Schauspieler in seinem Fache, und niemand, der es ernst meint mit der Kunst, kann ihn ohne schmerzliche Teilnahme auf die Bretter steigen sehen, welche die Welt des Ostendtheaters bedeuten. Am Beginn einer Gastspielkarriere scheint er zu stehen, der es an äußeren Ehren nicht fehlen wird; aber den Künstler in ihm, den wir lieben, kann sie in die Abgründe des Virtuosentums stoßen, und schon zeigen sich in diesen gleichmütig heruntergeraspelten Reiserollen die ersten Anfänge der Solospielerei: „Dies heißt nicht spielen, heißt mit dem Spiele spielen".

Kainz kommt aus dem Deutschen Theater her (die kurze Episode im Berliner Theater zählt nicht), und was er dort gelernt hatte, gab seiner schauspielerischen Persönlichkeit den besten Halt: die Einordnung in ein Ensemble, dessen der Einzelne ein künstlerisch Teil ist. Selbst das Vortreten vor den Vorhang untersagte hier das Gesetz demjenigen, der sich jetzt lächelnd, mit dankbaren Mienen, den Hörern zeigen muß. Kainz ist keine begehrliche Virtuosennatur, kein Barnay oder Mitter-

wurzer, der als die Zentralsonne zu herrschen begehrt, der andere nach seinem Willen richtet, auch auf Kosten der Dichtung, und dessen Bemühen der Rolle, nicht dem Stück gilt; sondern er tritt in das Innerste des Kunstwerkes mit ganzer Seele ein, und kein heißes Bemühen scheut er, ihm das letzte Wort des Rätsels abzufragen. Aber so kostbare Eigenschaften, so einzige, drohen zu zerbrechen in dem Trubel des Gastspieltums: ein unglücklicher Partner, irgendein überraschendes Etwas kann die Stimmung des reizbaren Spielers umwerfen, und die Forderungen einer im alten Rollenkreis festgelegten „Tournee" müssen den in vollster Entwicklung Begriffenen stille stehen lassen, gerade da, wo er weiterschreiten soll und will.

Kainz ist der erste gewesen, in unserer Tragödie moderne Kunstforderungen zu erfüllen — das ist sein großes, sein historisches Verdienst. Fern von aller hohlen Doktrin, ganz aus seiner Natur heraus, aus einer nervösen, modernen Natur, hat er die Aufgaben Shakespeares und Schillers ergriffen und sie wiederum erfüllt mit warmem Lebensblut. Was trockene Überlieferung geworden war, Schablone und Deklamation, er gestaltete es mit einer realistischen Unmittelbarkeit aus, die den andern verloren gegangen war; sie waren tastende Epigonen, er ein keck Moderner.

Inzwischen aber hatte die neue dramatische Kunst den gleichen Weg eingeschlagen, den der Darsteller für sich selber gefunden; und die schauspielerischen Aufgaben, welche nun sie stellt, müssen erst zur Vollendung des Kainzstiles führen, jenes Stiles, der auch seinerseits, seit der Mitte der achtziger Jahre her, Schule gemacht hat im guten und schlechten Sinne. Genossen haben sich eingefunden, die selbständig weiterschreiten, und öde Nachahmer. Nur den ersten Anfang hat Kainz getan, in den Dienst jener modernen Kunst auch zu treten: und sein Wilhelm im „Friedensfest", wenngleich noch

unausgeglichen im Stil und äußerlich unfertig, zeigte, zu welch hinreißenden Wirkungen er auch hier gelangen könnte. Droht ihm Manier und Stehenbleiben, wenn er sich in dem engen Kreise von Romeo und Carlos, Carlos und Romeo ohne Unterlaß dreht — hier kann er schauspielerische Anregung in Fülle schöpfen, hier findet er, was ihm fehlt, neue unverbrauchte Gestalten, Blut von seinem Blut und Nerven von seinen Nerven. Wir leben schnell heutzutage, und bald bleibt einer hinter dem Gang der Entwicklung zurück: 1883 ward Kainz einer der Führenden; möchte er es ein Jahrzehnt später auch bleiben!

So scheint der Weg deutlich vorgezeichnet, den der Darsteller beschreiten müßte, wenn nur ideale Forderungen die Welt regierten. Aber nach ganz anderer Seite zeigen die realen ihn hin, und von diesen will ich jetzt sprechen. Jedermann weiß, daß das Damoklesschwert des Kontraktbruches über dem Haupte des Künstlers schwebt; aber nicht jedermann sieht klar, welche Folgen, praktische und ideale, aus der Verurteilung für ihn resultieren würden. Das Boykottsystem ins Theatermäßige übersetzt — das ist es, was Kainz bedroht, und wider das sich jeder gesunde Sinn auflehnt. Entscheidet ein Schiedsgericht des Bühnenvereins, das so langsam nur mit seinem Urteil fertig zu werden weiß, daß der Schauspieler kontraktbrüchig ist, so verschließen sich ihm für immer sämtliche Bühnen des Kartells, d. h. fast alle guten Bühnen in Deutschland und Österreich. Man bedenke wohl: für immer, für Zeit und für Ewigkeit bleibt der Darsteller verfemt, wenn nicht sein Ankläger Gnade für „Recht" ergehen läßt. Weder die Zahlung der Konventionalstrafe noch der Ablauf des Kontraktes bricht den großen Bann. Kainz bleibt — seine Verurteilung vorausgesetzt — von der persönlichen Geneigtheit des Herrn Barnay abhängig. Für ein (behauptetes) einmaliges Vergehen muß er unter Umständen sein Leben lang büßen.

Das ist so unsinnig wie es unmenschlich ist; und trifft es einen bedeutenden Darsteller, so ist nicht nur im Namen der Humanität, auch im Namen der Kunst ist der lebhafteste Einspruch zu erheben. Die Auflehnung, in welcher sich der Schauspielerstand zurzeit gegen die vorsintflutlichen Paragraphen seiner Kontrakte befindet — hier zeigt sie sich an einem eklatanten Beispiel als tief innerlich begründet. Ganz gleichgültig, welche Schuld Kainz etwa trifft in seiner Beziehung zu Herrn Barnay — wo Vergehen und Strafe in einem so schreienden Mißverhältnis stehen, da muß sich jeder gerechte Sinn empören. Nicht Kainz verteidige ich hier, nicht eine Ausnahmemoral fordere ich für die geniale Persönlichkeit — das System des Boykottierens ist es, dem mein Widerspruch gilt.

Wenn man gewisse Theaterdirektoren hören will, wäre es freilich so nötig wie's liebe Brot, dieses System. Kein anderes, heißt es da, gibt uns Schutz gegen undisziplinierbare Mitglieder; und wenn die Amerikafahrer mit der einfachen Zahlung der Konventionalstrafe davonkämen — kein Theater wäre da seiner Stars mehr sicher. Aber nicht um einen Ausreißer übers Wasser handelt es sich hier, sondern um einen ehrlich Unlustigen, der an der Kette, die ihn hielt, mit naiver Offenheit feilte. Ein Klügerer wäre wahrscheinlich leichter losgekommen; und Herr Barnay selbst hätte aus einer reichen Erfahrung den Rat erteilen können, wie man aus unbequemen Kontrakten frei wird.

Kainz hat es einfacher angestellt: er hat seine ganze Nervosität spielen lassen und damit weite Kreise des Publikums verstimmt. Mein Beruf ist es nicht, ich wiederhole es, ihn zu verteidigen; aber sollte nicht gerechte Erwägung einsehen, wie der leidenschaftlichste Darsteller im Leben nicht plötzlich ein besonnener Geschäftsmann sein kann? Tragischer Trotz des Helden, der sich in sein Pathos rettungslos verbeißt, erfreut den ästhetisch

gestimmten Hörer; aber laßt nun einmal den Helden seine triumphierende Nervosität von der Bühne mit herabnehmen ins Haus — und jedermann gerät in Erstaunen über die ungesunde, unvernünftige Übertreibung. Man wundert sich, daß die Verpflichtung, einen Carlos zu spielen, nicht so prompt soll innegehalten werden können wie ein Lieferungsvertrag über zwölf Paar Hosen; und in einseitiger Ehrfurcht vor einem oft bloß äußerlichen Recht ruft man: es geschehe, was gerecht ist, und der Künstler gehe unter!

Aber wer ein äußeres Recht allzu grausam verfolgt, gerät selber in Schuld; und allzu scharf, weiß man, macht schartig. Herr Barnay sollte nicht den Shylock spielen, der auf seinen Schein steht; die Rolle liegt ihm nicht. Er weiß ja auf der Bühne den Kean so wirksam darzustellen, die grobe Verkörperung der Künstlerlaune und der springenden Entschlüsse; so sollte er denn auch jetzt einer Künstlerlaune — zwar nicht alle Strafe schenken, aber doch auf das Pfund Fleisch verzichten zunächst dem Herzen, dessen Verlust den Organismus zu töten droht. Er sollte einen Darsteller, auf den ungezählte Aufgaben harren, den Idealen der Kunst zurückgeben, statt ihn hinabzustoßen in das goldglänzende Elend der Gastspielerei.

Freie Bühne für modernes Leben 18. 6. 90.

HARTLEBENS ANGELE

Ein echter Freier-Bühnen-Erfolg war es, den Otto Erich Hartleben erfuhr: zuerst ein Mißverstehen der dichterischen Absicht, ein Belächeln der gewagtesten Situationen, als sei man zu einem Herrenabend im Verein Eulenspiegel geladen; dann ein Sichzurwehrsetzen, als der Dichter Ernst machte und das Resultat seiner Erfindung zog; endlich ein Bezwungenwerden auch der Wider-

strebenden durch die Wahrheit und Kraft seiner Schilderung. Als der Vater die Geliebte des Sohnes mit gesalzenen Späßen regaliert, am Morgen nach der Liebesnacht, da fanden die Hörer — ich rede, versteht sich, von jener lauten Minderzahl, die überall weiß sich verständlich zu machen — da fanden die Leute die Sache äußerst komisch; als er aber kalt und zynisch ausspricht, daß er, was man so sagt, „ernste Absichten" hat, ging eine Welle der Entrüstung durch das Haus. Ein bißchen zoten, warum nicht; aber aus einer kecken Situation die Konsequenzen ziehen — nein, das geht „zu weit".

Die die Intention des Dichters so gröblich verfehlt hatten, wurden noch erstaunter, als sich eine packende Szene zwischen den beiden Männern entfaltete, aus der die Erkenntnis herausspringt, daß nur dem Namen nach, nur vor der Welt dieser schneidige Referendar der Sohn des lebensfrohen Rentiers ist, und daß der Alte nur „faute de mieux", weil ihn die Frau betrogen hatte, zum Viveur geworden war. Und indem der Dichter nun Schritt für Schritt in dieser aus naturwissenschaftlicher Kälte, verhaltenem Ernst und satirischer Laune seltsam gemischten Stimmung sein Thema entwickelt, indem er den Alten in „senilen Velleitäten" zeigt, einer letzten Leidenschaft ganz hingegeben, indem er das Werben dreier Männertypen, des keck begehrenden, des sentimental begehrenden und des naiv begehrenden Toren um Angele zeigt, alle drei Düpierte der Dirne, scheint er die Moral seiner Komödie immer deutlicher zu ziehen: „Verachte das Weib"! Ich sage: scheint; denn wer schärfer hinblickt, erkennt (und daß die Lärmmacher es nicht erkannten, beweist nur das Nämliche) — er erkennt, daß der Dichter von tendenziöser Zuspitzung fern auch den Revers der Medaille uns vorzeigt. Angele wird, die sie durch die Männer werden mußte: „Die Menschen sind doch immer nur, was man aus ihnen macht."

Ein eigenartiges, trotz seiner Abhängigkeit von französischen Mustern eigenartiges Werk hat der Dichter so geschaffen, dessen Schwäche jedoch mein Lob nicht verschleiern will. Ich brauche meine Bedenken um so weniger zurückzuhalten, als Hartleben selbst über vieles in dem Stück hinaus ist, das vor vier Jahren bereits geschrieben wurde und also die modernsten Resultate unserer Freien-Bühnen-Bestrebungen noch nicht erreichen konnte. Das Französische in der Komödie, obgleich es den Erfolg stützte, diese langen, effektvollen Reden, dann dieser papierne Stil des Kandidaten und manche Unebenheit der Maschinerie schwächen den literarischen Eindruck; und die Charakteristik, wenn sie gleich deutlich Gestalten hinstellt, ist nicht aus erster Hand, nicht frei und mannigfaltig genug. Allein die Freie Bühne hat einen neuen Autor dem Theater zugeführt, dessen Begabung sich nun ungehemmt und reich entfalten mag.

Noch ein zweites ist unserem Unternehmen geglückt: aus der Not ist eine Tugend geworden. Hartlebens Stück forderte eine Ergänzung, und nicht ohne Bedenken hatten wir uns für Marie v. Ebner-Eschenbachs dialogisierte Novelle „Ohne Liebe" entschieden: würde auf also gepfefferte Speise diese Harmlosigkeit schmecken? Der Versuch ist überraschend geglückt; die herzlichste Heiterkeit lachte in die fein gespitzten Reden hinein, und das wohlige Milieu der Wiener Aristokratenwelt umfing die Hörer nach jenem kecken Bild aus der Junggesellenwirtschaft von Berlin W. um so schmeichelnder. Bewunderungswürdig, wie die graziöse, um Bühnentechnik nicht besorgte Entwicklung des kleinen Stoffes, ist die Charakteristik des Stückes; mit ein paar Strichen sind Menschen gezeichnet, und ein Meisterstück satirischen Humors entfaltet sich in der Figur des eitlen Grafen Rüdiger, des verwöhnten Glücksnarren, der jedes Geschehnis auf sich bezieht und seine Reden, ein Herold eigener Vortrefflichkeit, mit den Worten zu beginnen

liebt: „Ein anderer Mann, wie ich, würde . . .“ Gewiß, die äußere Methode dieses Stückes, ihre allzu bequeme Psychologie und ihr Chargieren, sind alt, meinetwegen veraltet; aber ihre Seele ist jung, ewig jung, denn sie heißt Poesie.

Freie Bühne für modernes Leben 3. 12. 90.

IBSEN: EIN VOLKSFEIND

Der „Volksfeind“ erscheint in dieser Spielzeit zum zweitenmal auf den Brettern; aus dem Luxussaal des Lessingtheaters ist er zurückgelangt an die erste Stätte seiner Berliner Lebenszeit, das Ostendtheater. Ein Vergleich zwischen beiden Aufführungen scheint kaum zulässig. Denn es versteht sich ohne weiteres, daß die Schauspieler des vornehmen Lessingtheaters die der Freien Volksbühne an sicherer Kunstleistung überragen; aber doch kamen dank der ausgezeichneten Regie Cord Hachmanns und dank dem lebhaften Widerhall, den die innersten Vorgänge des revolutionierenden Dramas bei den Hörern aus dem Volke fanden, eigentümliche, echt Ibsensche Wirkungen zustande, selbst mit minderwertigen Kräften. Es ist wahr, im Lessingtheater war man äußerlich exakter, der Bürgermeister trug die richtige, offizielle Dienstmütze, und statt der abscheulichen „Badeanstalt“ des Übersetzers sprach man stilgerechter von einer „Kuranstalt“; aber die Aktschlüsse hatte man nicht ohne gewaltsame Striche zu „Tableaus“ entstellt, manche Konzession an den Unverstand eines verehrlichen Publikums war gewagt, und ein kleiner Theaterverstand hatte die Genialität des Dichters gemeistert, welche auf der Freien Volksbühne in ihrer ganzen wilden Größe, flammenden Blickes und gesträubten Haares vor den begeisterten Hörern auferstand. War im Lessingtheater der Volksfeind in der Gestalt eines märchenhaft seltsamen Mannes er-

schienen, mit großen Misanthropenaugen wie aus einer fremden Welt in die nordische Kleinstadt hineinblickend, und hatte sich im Laufe der Entwicklung der praktische Arzt immer mehr in einen bewußt-idealen Seher, in einen feierlichen Priester der Wahrheit verwandelt, so stand hier ein kleiner, unruhig zappelnder Mensch vor uns, dessen Unruhe nur leider jener Zug von Größe fehlte, der erst ein völlig packendes Bild gewährte. Wenn dort Herr Adolf Klein an virtuoser Kunst zu viel hat, so hat hier Herr Joseph an Naturkraft zu wenig, und die Volksversammlung erstickte den Volksfeind; aber der treue Wirklichkeitszug und das allem Theatralischen abholde, diskrete Zusammen der Aufführung gab dennoch steigende Stimmung, und der Geist des Werkes trat klar und siegend wie je in die Szene hinaus.

Und es gab den merkwürdigsten Eindruck, diesen Geist zu diesen Hörern reden zu hören, mit Feuerzungen. Nicht bloß aus ästhetischen Gründen hatten die Herren Wille und Wildberger, die Opponenten unter den „Genossen", auf der Aufführung gerade des „Volksfeindes" bestanden, und wenn auch nicht alle Schläge und Kernworte des Stückes sogleich gefaßt wurden, die Wirkung des Ganzen ist sicher im Sinne der Veranstalter gewesen, und sie wird haften und sich weitertragen. Daß die bürgerliche Gesellschaft auf einem Moorgrunde von Lüge und Unfreiheit steht, darüber waren der Dichter und sein Publikum bald einig; aber auch die tiefergreifenden Wahrheiten dieses idealen Anarchisten, dieses aristokratischen Radikalen, der sein volles, warmes, törichtes, kluges Wollen mit Kindersinn offenbart, trafen auf nachdenkliche Empfänglichkeit, und diese nach geistiger Kultur und nach Schönheit so offenen Sinnes verlangenden Hörer mit ihrer „idealen Begehrlichkeit" werden über den Eindruck des Tages hinaus die Wirkung der großen Dichtung, gleichsam wie ein inneres Erlebnis, auf lange empfinden.

Und über die Wirkung des Tages und des Ortes auch hinaus, über die soziale und ästhetische Stimmung des Augenblicks hinaus, in dem er, wie jedes Wirklichkeitswerk, so fest zu wurzeln scheint, erhebt sich uns, die wir ihn von neuem auf der Szene geschaut, dieser „Volksfeind". Überzeugender spricht nirgends zu uns die Genialität des Dichters, sein blitzschnelles Ergreifen, sein temperamentvolles Fassen und kunstvolles Steigern tieftragischer Menschheitsprobleme; und zu den höchsten Mustern der Kunst werden wir zurückgeführt, zu den Dramen kraftvollen Trotzes, souveränen Eigenlebens, sehen wir diese lebenatmenden, pulsenden Schilderungen vor uns. Zu Antigone und dem Misanthropen und Coriolan gesellt sich erhobenen Hauptes Thomas Stockmann; und als der Typus germanisch einsamen Manneswillens steht er da, ein Bild von ewiger Wahrheit.

Freie Bühne für modernes Leben 17. 12. 90.

IBSENS HEDDA GABLER

I

Noch in der gegenwärtigen Spielzeit werden wir Henrik Ibsens neustes Drama auf der Bühne sehen, und was es ist und gilt, werden wir in vollem Sinne dann erst wissen; doch das Erscheinen des Buches schon, das nicht mehr ein germanisches, das ein europäisches literarisches Ereignis ist, gebietet uns, erste Eindrücke zusammenzufassen, und eine Lektüre, die zum Erlebnis wird, drängt zur Aussprache unwiderstehlich hin.

Wenn ein Dreißigjähriger sein Werk zu Markte trägt, fragt die Neugier zuerst begierig und hastig: Ein Fortschritt? Kommt aber der Sechzigjährige dahergeschritten, so lautet die Frage nicht minder hastig: Kein Rückschritt? Lauteres und unlauteres Interesse, Bewunderung und Neid, jedes will wissen, ob ein großes Können nicht erlahmte,

ob der Greis die Manneskraft bewahrt oder verloren hat? Doppelt eifrig erwartet den neusten Ibsen die Frage, weil die Besonderheit von „Rosmersholm" und der „Frau vom Meere" dem oberflächlichen Urteil eine alternde Kraft schon zu verraten schien; das Problematisieren im Thema, das Retardieren in der Kunstform ward als Zeugnis nachlassender Phantasie eifrig verbucht, dasjenige aber, was auf der Gegenseite stand, geistige Tiefe und die Weisheit gereifter Weltbetrachtung, ward in die Rechnung nicht eingesetzt. Aber als wollte der Dichter mit echt Ibsenschem Trotze der wohlfeilen Prophezeiungen so gut wie der Notwendigkeit der menschlichen Dinge spotten, hat er in „Hedda Gabler" ein Werk geschaffen von so lückenloser Fügung, von so viel zwingender Kraft der Anschauung und so dämonischer Eigenart, daß auch der übelwollendste Blick kein kleinstes Merkmal der Senilität erspähen kann: es ist ganzer Ibsen, reifer Ibsen, bester Ibsen. Ja, in dem strengen, bewußten Meiden alles bloß Reflektierenden, aller grauen Theorie und der ethischen Überlasten zeigt sich ein überraschend Neues in dem Werke an; niemals in seinen modernen Dichtungen ist Ibsen enger in der Sache verblieben, niemals hat er mehr geformt und weniger problematisiert als hier. Er ist Artist, reiner denn je, in „Hedda Gabler".

Nicht als ob die Lieblingsgedanken des Dichters, Grundmotive seines Schaffens, so alt wie sein geistiges Leben, nicht auch hier dem Merkerblick sichtbar würden; aber sie sind verhüllt in Gestalten, sie sind verdichtet zu lebendigen Menschen. Keine Schlagworte mehr, von Wahrheit und Freiheit, den Stützen der Gesellschaft; kein Untersuchen und Abklopfen ethischer Fragen; kein Entgegensetzen von Lebenslüge und idealen Forderungen, von keimenden Wahrheiten und frohen Adelsmenschen. Sondern, was aus Hedda Gabler und Eilert Lövborg zu uns redet, erschreckend und hinreißend, ist die dämonische Macht menschlicher Leidenschaften, ist die überquellende

Fülle der Natur selbst, in ihrer Furchtbarkeit und ihrer Größe.

Eine Frau steht im Mittelpunkte des Dramas auch diesmal, und eine Frau auch, kein allgemeiner Gedanke von Puppenheim und Gespensterschicksal hat ihm den Namen gegeben. Keine zurückgreifende Handlung regiert das Stück, kein Aufdecken des Gewesenen retardiert mit Ibsenscher Kunst; vorwärts treiben die Dinge, und vor unseren Augen erschließen und vollziehen sich tragische Geschicke. Aus dem Geschlechte Rebekka Wests, nicht der Nora und Helene Alving, entstammt die Heldin: eine Gestalt im großen Stil, ein Dämon der Weiblichkeit, wie sie seit Shakespeares Lady Macbeth und Goethes Adelheid kein Dramatiker geschaffen hat. Aber was bei jenen aus dem Dämmerlicht der Historie noch emporgetaucht war, das stellt Ibsen hinein ins Licht der Moderne; in den Salon der Kleinstadt hinein stellt er Hedda und bewaffnet sie mit den Pistolen des Generals Gabler, todbringend und todsuchend. Aus großen und aus erbärmlichen Zügen, aus der Misere der Alltäglichkeit und ungebrochener Naturkraft webt er mit vollendeter Sicherheit sein überlebensgroßes Bild.

Hedda Gabler, als ein reifes, schönes Mädchen ohne Vermögen, hatte sich müde getanzt und wünschte eine Versorgung; ein junger Professor in spe, Jörgen Tesman, fand sich als einzig ernsthafter Bewerber ein, und da er „nicht gerade komisch" war und gute Aussichten bot, ward er akzeptiert. Alles was philisterhaft, was „feig" in Hedda war, ließ sie in die Ehe flüchten; alles was stolz in ihr ist, das Blut des Generals, General Gablers mit den Pistolen, bäumt sich gegen den Zwang verhaßter Pflichten auf, gegen die Tanten, gegen eine freudlose Mutterschaft: einen jungen Tesman zur Welt bringen und ihn auch fragen hören, wie den arglosen Vater: „Denk mal an" und „Was?" — nein, Hedda hat „keine Anlage zu dergleichen." Aber auch zu dem einzigen, was das Leben lebenswert

macht, hat sie nicht die Anlage: sie hat nicht den Mut zur Tat, zur freien, über Herkommen und Sitte unbefangen hinwegblickenden Tat der Liebe. Darum ist Frau Thea Elvsted ihr Gegenspiel, die kleine Thea Elvsted mit den zarten Zügen und den weichen Formen, sie, die wie Hedda einem ungeliebten Gatten in die Ehe gefolgt ist, die aber ohne alles Besinnen dem Philisterheim entläuft, dem Mann ihrer Neigung nach, dem genialen Eilert Lövborg. Der ist kein Fachmann, wie Jörgen Tesman, kein ungelehrter Bücherwurm, dem es schon Freude macht, die wissenschaftlichen Zeitschriften nur aufzuschneiden, und der so gut die Papiere — anderer in Ordnung bringen kann; das ist kein den Staub „exakter" Forschung aufwühlender Vergangenheitsmensch, sondern einer, der mit hellen Instinkten in die Zukunft hinausblickt: zwar wissen wir nichts von ihr, „aber es läßt sich immerhin eines und das andere von ihr sagen". Wo Jörgen hübsch ordentlich ist, da ist Eilert genial unordentlich; sorgt jener gelehrtenhaft um die bürgerliche Existenz, so ist dieser sorglos und großartig und verscherzt sich Gegenwart und Zukunft durch kecke Ungebundenheiten, die die Kleinstadt aufregen; und so wird zuletzt die brave Zahmheit des Fachmannes Herr über die naive Unbekümmertheit des Genies, und das wissenschaftliche Erbe des aus dem Leben Scheidenden gewinnt Jörgen Tesman.

Zwischen diesen beiden Kontrastpaaren also, einem Quartett zusammenstrebender und auseinanderfliehender Stimmen, spielt sich das Drama ab; und wenn Jörgen und Thea im vollen Tageslicht dastehen, Gestalten aus der menschlichen Durchschnittswelt, so umspielt Eilert und Hedda ein geheimnisvoller Schein von Größe und symbolischer Sonderart, den fremden Mann und die fremde Frau. Eilert besonders, der nur zweimal im Drama auftritt, an den großen Wendepunkten des Stückes, wirkt mehr als durch das, was er ist, durch ein Ungesagtes, Verhülltes; und wie Ulrik Brendel und der geheimnisvolle Fremde

der „Frau vom Meere“ ist er das vermenschlichte Symbol alles Wilden und Freien, verwandt dem Grauenvollen, verwandt dem Meere. Und in das Meer auch will er die Fetzen seines Werkes zerstreuen, am Leben verzweifelnd: „Hinaus in den Fjord. Weit hinaus. Da ist jedenfalls frisches Seewasser. Darin mögen sie treiben. Treiben vor Sturm und Wind. Und nach einer Weile — da sinken sie. Tiefer und tiefer. Wie ich, Thea“.

Wie nun diese beiden genialen Menschen, sich anziehend und abstoßend und wiederum anziehend, einander aus dem Leben treiben, und wie die Schuld der Feigheit in Hedda, welche sie den einst Geliebten dennoch verlassen ließ, todbringend wird für beide, wie es Hedda dämonisch reizt, einmal in ihrem Leben Macht zu gewinnen über ein Menschenschicksal und es in Schönheit untergehen zu lassen, wie aber ein verzerrtes Ende ihren kranken Willen dann betrügt — alles das schildere ich hier nicht, das lege ich nicht auseinander, so reizvoll die Aufgabe auch bleibt, das feinste Geäder der Dichtung aufzudecken und in diese Fülle poetischer Beziehungen, aufgebaut von einem überlegenen Kunstverstande, nachprüfend zu blicken. Kein endgültiges Urteil, nur erste Eindrücke spreche ich aus. Ich kritisiere nicht und ich katalogisiere nicht, ich spreche nur die starke bezwingende Wirkung eines Dramas aus, dessen Erscheinen wir als die Zeitgenossen des Dichters miterleben durften. Das Werk mit einem anderen Maße zu messen als mit dem, das es selber in sich trägt, oder auch es peinlich abzuschätzen, den Zollstab in der Hand, gegen Ibsens frühere Werke, kann nicht meine Absicht sein; und auch das nicht kann die Absicht sein: von anders gerichteten Idealen aus Ibsens fest in sich geschlossene Welt- und Kunstanschauung meistern zu wollen. Auch vor diesem Werke werden Klagen erschallen über die undurchdringliche Düsternis des Stoffes: kein „Lichtblick“, alle Sterne ausgelöscht, und ob auf den grauen Dämmerschein ein neuer Tag folgen wird, ahnt keiner. Wir aber

begreifen dennoch und bewundern das Werk als den künstlerischen Ausdruck einer großartigen Persönlichkeit, als die Schöpfung eines Genius, der in der eigenen Phantasiewelt frei lebt und mit den Mitteln der Wirklichkeit das im Innern Geschaute naturalistisch auszugestalten vermag; wir bewundern es als den Ausdruck einer poetischen Natur, die in die Tiefen der Menschlichkeit, in Abgründe der Seelen und Wirbel der Leidenschaften mit dämonischem Scheine hinableuchtet.

Freie Bühne für modernes Leben 24. 12. 90.

II

Wilhelm Scherer schrieb einmal, als er über ein neues Drama nach der Lektüre referiert hatte: „Daß mir die Bühnenkontrolle, die jedes Urteil über Schauspiele bedarf, bald ermöglicht werde, ist mein lebhaftester Wunsch, aber nicht jede Aufführung an jeder Bühne kann für eine wirkliche Kontrolle gelten". Dies bezeichnet genau das Gefühl, das ich nach dem Erscheinen der „Hedda Gabler" hatte; aber die Aufführung im Lessingtheater hat die Situation für mich nicht verbessert, nur verschlimmert. Das Schattenhafte, Schwere, Schleppende, das über ihr lagert, will aus meiner Erinnerung nicht weichen, und ich empfinde wohl stark, was unlebendig im Stück ist: das umständliche Exponieren, die vielen Berichte über ein draußen Geschehendes, Gelage und Tod, wo wir unmittelbare Anschauung wünschten — aber das Innerliche, das Wesentliche dieses gewaltigen Seelendramas ist mir verdunkelt durch das Spiel, nicht erhellt. Die deutsche Schauspielkunst, scheint es, ist noch nicht reif für so tiefdringendes psychisches Ergründen, und der Glücksfall scheint fern in unseren zerrissenen Theaterzuständen, daß sich sechs Schauspieler zusammenfinden, um Seele, Sinn und Können dieser menschlich-allzumenschlichen Gestalten den Hörern theatergerecht aufzuschließen.

Kein Wunder, bei so bewandten Umständen, daß sich Mißverständnisse bunt überpurzeln, in der Zuschauerschaft, in den gesprochenen und gedruckten Urteilen. Zwar hat Ibsen gerade hier, sollte ich meinen, alles Problematische bewußt gemieden; zwar scheint diese vom modischen Salonstück zur modernen Tragödie klar emporstrebende Entwicklung jeden Zweifel zu überwachsen; aber was wäre denn poetisch deutlich genug, daß die kritischen Alleswisser es nicht verdunkelten? Da erscheint es als ein völliges Vergreifen etwa, daß „eine verbummelte Nacht" das Drama wendet: das sei ein „Possenmotiv", nichts weiter. Du lieber Gott, als ob das Leben extra für die Herren Dramatiker und Kritiker in zwei Teile zerfiele: einen tragischen und einen komischen; und als ob nicht die Verknüpfung grade der verschiedenen „Motive" Heddas Pein verstärkte: „Ach das Lächerliche und das Gemeine", so klagt sie selbst, „es legt sich wie ein Fluch auf alles, was ich nur anrühre". Das sind, mit Verlaub, Gottschedische Weisheiten, die die Herren so selbstbewußt zu Markte tragen; und in der Tat hat die gute Madame Gottsched ja vor Shakespeares Genie einst ähnlich Gescheites geredet: Desdemonas Schnupftuch erschien ihr so possenhaft-unmöglich, wie nur Herrn Neumann-Hofer der angeblich „schnapstrinkende" Lövborg, der sein bestes vertan hat in einer Nacht.

Schlimmeres, als Lövborg, muß Hedda dulden; der eine erblickt in ihr einen „Vampyr" und folglich ein romantisches Unding; der andere findet, daß wir bösen Zeichendeuter „der armen abscheulichen Hedda glücklich eine Kindeshoffnung eingeredet und damit das Drama geradezu auf den Kopf gestellt haben, die satirische Tragödie von der unbefriedigten, der unfruchtbaren Frau von dreißig Jahren, deren notwendige Opferung uns nicht erschüttern, sondern befreit aufatmen lassen soll". Es würde der Mühe nicht lohnen, so geschwollene Sprüchel zu widerlegen, wenn nicht in der Tat hier das Drama „geradezu

auf den Kopf gestellt" würde, und wenn nicht jene fauchende Verstimmtheit, die sich allwöchentlich in der sonst sachlichen „Nation" so unsachlich äußern darf, hier einmal in ihrer ganzen Hohlheit aufzuzeigen wäre. Ich lege das entscheidende Gewicht nicht darauf, daß Ibsen ausdrücklich erklärte, er habe die „Kindeshoffnung" Heddas in der Tat darstellen wollen, und daß er mich autorisiert hat, seine Meinung hier mitzuteilen; wesentlicher ist, daß das Kunstwerk selber mit völliger Sicherheit dies erkennen läßt, mit einer Sicherheit, die der Schnellfertigkeit, der Flüchtigkeit jenes Beurteilers die übelste Note ausstellt: nicht die Tragödie der Unfruchtbarkeit, die Tragödie der Fruchtbarkeit könnte man paradox das Werk nennen. Von dem ersten Auftreten Heddas an, da sie im „etwas lose sitzenden Morgenkleid" ihren Zustand zu verhüllen wünscht und Tesmans Tappigkeit es ausplaudert, „wie sie auf der Reise zugenommen hat" — „Du kannst es nicht so recht sehen, wenn sie das Kleid da anhat. Aber ich, der Gelegenheit hat," — von diesem Augenblick an lassen Julles Tantenaugen der künftigen Tesmanmutter keine Ruhe, und das Geständnis entringt sich ihr, während sie „die Hände zusammenpreßt wie in Verzweiflung: O, ich vergehe, ich vergehe in alledem"! Denn dies zuerst und zuletzt treibt sie in ihr pathologisches Tun, treibt sie in den Tod: daß sie dem ungeliebten komischen Mann ein Kind gebären soll, einen leibhaftigen kleinen Jörgen, während Lövborgs und Theas geistiges Kind, das große Zukunftswerk, den Namen des glücklicheren Paares zu den Sternen trägt. Und dann all dies Häßliche, dies unfreiwillig Komische, was sich für ihren egoistischen Schönheitsinn an das Mutterwerden knüpft, die lächelnden Bemerkungen der Intimen, das Krankenbett vielleicht und der Verlust ihrer reifen Reize — „Schweigen Sie!" ruft sie zornig dem Rate zu, „So was werden Sie nie erleben". Und doch, wenn sie „unruhig" sich erinnert, daß man „schon — schon September" hat, sechs Monate

nach der Hochzeit, so empfindet sie nichts als die notwendige Konsequenz der Lage, in die ihr Schicksal sie gestellt hat: eine Versorgungsehe hat sie, unfähig ihr eigenes Leben zu gestalten, eingehen müssen, und an dem Widerspruch zwischen den verbildeten sozialen Zuständen, die sie so weit getrieben haben, und dem freien Wollen einer stärkeren Natur, die die Hörigkeit nicht dulden kann, zerschellt sie: gerade hier erweitert sich, was ein eng psychologischer Vorgang schien, zum modernen Weltbilde. Ein sozialer Typus wird deutlich, wie Nora, wie Ellida; und was der Meister, in die Zukunft hellen Sinnes blickend, so geschaffen hat, kann weder durch törichtes Einreden noch durch seelenloses Darstellen dauernd verdunkelt werden. Auch wenn „Hedda Gabler" jetzt von der Bühne verschwindet, sie wird wiederkehren, seis auch im neuen Jahrhundert, und was sie dramatisch gilt, werden wir durch die Kontrolle der Bühne dann erst erfahren; denn „nicht jede Aufführung an jeder Bühne kann für eine wirkliche Kontrolle gelten".

Freie Bühne für modernes Leben 18. 2. 91.

LUDWIG ANZENGRUBER

„Spitzen kann ich in den Tod nicht leiden", sagt Ibsens Doktor Stockmann; „Leute dieser Art hab' ich in meinem Leben satt gekriegt. Sie sind wie Ziegenböcke in einer jungen Pflanzung; überall richten sie Unheil an; dem freien Mann stehen sie im Wege, wohin er sich auch dreht und wendet — und ich würde es am liebsten sehen, man könnte sie ausrotten wie andere schädliche Tiere". Zu diesen „Spitzen", welche die Gedanken anderer nur nachdenken und alte Wahrheiten verteidigen gegen keimende neue, stehen im Kampfe die „Führenden Geister", deren Lebensgeschichten Anton Bettelheim sammeln will, und denen er mit einem Anzengruberschen

Ausdruck das Leitwort gibt: „Aus is und vorbei is, da sein neue Leut und die Welt fangt erst an". Aus ists und vorbei mit dem, was vor ihnen war, mit der Konvention in Leben und Kunst; und nicht achtend, was die „Spitzen" verteidigen, die Gespenster des Gestrigen, führen freie Geister die Menschheit vorwärts, zu neuen Welten.

Kein deutscher Dichter dieser Tage hat gegründeteren Anspruch, führenden Geistern beigesellt zu werden, als Ludwig Anzengruber. Auf dem fest umgrenzten Gebiet des Dialektstücks und der Dorfgeschichte hat er, zuerst er, den modernen Naturalismus in Deutschland ausbilden helfen, und in Theorie und poetischer Praxis, in den klug räsonierenden Vorreden zu seinen „Dorfgängen" wie in der reichlich strömenden Produktion seiner Manneszeit dem Gesetz der Stunde, ein führend Geführter, gehorcht. Durch Not und Kämpfe hindurch, über seltsam bedrängende Lebensschicksale und die kalte Gleichgültigkeit des Theaterschlendrians hinweg, hat er aus dem Innern frei herausschlagende künstlerische Grundsätze rein und voll ausgestaltet; und der deutsche Naturalismus ehrt in ihm, dem früh Entrissenen, den kräftigsten Vorkämpfer, den Meister des modernen Volksstückes.

Von zwei Vorbildern der Dialektdichtung ist Anzengruber ausgegangen, nach eigenem Geständnis: von J. P. Hebel und Berthold Auerbach; und was in der Dorfgeschichte die Vorgänger geleistet, was drüben in der Schweiz Jeremias Gotthelf, was hüben Ferdinand Raimund aus der Schilderung heimischer Zustände gewonnen, das stellte nun Anzengruber ins Licht der Szene unmittelbar hinaus. Aber wenn Raimund aus dem Kontrast der Feen- und Geisterwelt mit Typen des Bürgertums noch seine besten Wirkungen geholt, so steht Anzengruber, der Moderne, streng und fest auf dem Boden der österreichischen Wirklichkeit. Und wenn Auerbach den philosophierenden Grundzug seines Wesens in das schwä-

bische Bauerntum tief hineingetragen, so bleibt bei Anzengruber nur ein leichter Abglanz spinozistischer Weltanschauung zurück in der Gestalt jenes Steinklopferhans etwa, dem „nix gschehn kann", weil er „zu dem all'n gehört": ein Abglanz, mehr aus den Erzählungen des Dichters von Nordstetten als aus der „Ethik" des Philosophen unmittelbar gewonnen. Anzengruber selber hat es uns gesagt, daß die „aufklärerische Tendenz der von ihm hochgehaltenen Auerbachschen Dorfgeschichten ihn zuerst in Versuchung führte, dergleichen Konflikte und Charaktere auch für die Bühne zu verwerten". „Mir erschien der Erzähler Auerbach wie ein Spielmann", gestand er, „der seine Weisen auf der Zither begleitet; mich drängt es für das Theater mit vollem Orchester zu instrumentieren". Aber Anzengruber hat auch betont, mit vollem Recht, wie die Sonderart seines Talents durch solches Vorbild nicht gehemmt, nur freier entfaltet wurde im modernen Geiste, und er hat in einer von Bettelheim aufgefundenen Niederschrift die Grundlinien seiner Entwicklung so bestimmt: „Ein angeerbtes Talent, durch Zufälle vor dem Verkommen bewahrt, auf gar eigenem Wege frei entfaltet und selbstgebildet. Indem sich mir früh ohne Wahl und Leitung die gesamte Geistestätigkeit als eine Einheit darstellte, so kannte ich auch nur Vorbilder, aber kein Vorbild, keine Schulen, sondern nur Lehrer, kein Anlehnen, sondern nur ein frohes freies Nachstreben, und darin liegt wohl, was mir jetzt zugute kommt, meine Originalität".

Ein Autodidakt im reinsten Wortsinne also, „Spitzen" nicht gehorsam, steht Ludwig Anzengruber vor uns; wie die anderen Dramatiker des Jahrhunderts, wie Kleist, Hebbel, Ibsen, Hauptmann, hat er auf eigenen Wegen beides gefunden, die geistige und die künstlerische Freiheit. Wie charakteristisch ist es nicht, wenn Anzengruber zuerst ein braver Schüler, dann ein immer lässigerer wird; seine Zeugnisse fallen „zusehends schlechter" aus, je mehr ein eigenes Gedankenleben in ihm aufwacht;

und statt die Aufgaben der Wiedener Piaristenschule zu lösen, sitzt er daheim in der Bibliothek seines Vaters, in der die dramatische Literatur, Produktion und Theorie überwiegt. „Mit lebendiger Anschauung ihres Volumens, ihrer Größe, ihres Einbandes, wie Individuen", blieben diese Werke dem jungen Leser zeitlebens in Erinnerung. Und auch in geschriebenen Dramen, nicht nur in gedruckten, blätterte er eifrig: in den Werken Johann Anzengrubers, des früh verstorbenen Vaters, auf dessen Vorbild er die reichste Anregung stets zurückführte:

Ein Dichter war der Vater mein,
Er machte nie aus Sang Gewerbe;
Ein Dichter hoff' auch ich zu sein
Und das ist meines Vaters Erbe.

Noch nach dem großartigen Erfolg des „Pfarrers von Kirchfeld" wünscht der treue Sohn den Ruhm des Vaters, dessen Dramen nie der Öffentlichkeit angehört haben, laut zu bezeugen; als Beweis für seines Vaters Talent, bittet er, möge man „den nachgelassenen, lebenden Kommentar nehmen, der er selbst sei". Frei von aller grauen Theorie, aus Naturinstinkt glaubte Anzengruber an die Vererbung der dichterischen Gabe, die hier gewaltet — so fern auch die idealisierenden Dramen aus der Schillerschule, die der Vater geschaffen, von dem Realismus des Sohnes abzustehen scheinen; und ohne Zweifel hat sich die rustikale Kraft Johann Anzengrubers auch auf Ludwig übertragen; der Vater des Bauerndramatikers war selbst ein Bauernkind, gebürtig aus dem Dorfe Weng. Und wenn gerade Johann Anzengruber, der Sohn oberösterreichischer Bauern, durch den Druck einer neuerworbenen städtischen Kultur von den Stoffen der Heimat abgeführt ward, so ist der Enkel, das Wiener Stadtkind, durch den eigentümlichen Reiz der Kontraste wiederum aufs Land dichterisch zurückgekehrt, und nirgends bewegt er sich sicherer, siegreicher, als auf „Dorfgängen".

Im treuen Gedenken an den Vater wuchs Anzengruber nun auf, in einem Heim, dessen entbehrungsreiche Stille an die Jugend des großen Schweizer Realisten mahnt; wie Gottfried Keller, blieb Ludwig Anzengruber einsam zurück, der einzige Sohn der Witwe, und sein Empfinden mochte sprechen, mit dem „Grünen Heinrich" des bewunderten Genossen: „Je mehr ich zum Manne werde und meinem Schicksal entgegenschreite, muß ich in der Tiefe meiner Seele bedenken: Wie würde er, dein Vater, nun an deiner Stelle handeln? Er ist vor der Mittagszeit seines Lebens zurückgetreten in das unerforschliche All und hat die überkommene goldene Lebensschnur, deren Anfang niemand kennt, in meinen Händen zurückgelassen, und es bleibt mir nur übrig, sie mit Ehren an die dunkle Zukunft zu knüpfen oder vielleicht für immer zu zerreißen, wenn auch ich sterben werde". An solchen Todesahnungen hat es auch Anzengruber nicht gefehlt, und schon 1879 klagte er über „ganz eigene Symptome", die ihn ängstigten: „Mir ist manchmal, als hörte ich Frau Atropos mit der Schere scheppern". Allein dem Tode mutig ins Auge zu sehen hatte früher Verlust ihn gelehrt, und als der Vater geschieden, lehnte er den Trost der Lüge heftig ab: „Auf einmal war ich mit meiner Mutter allein. Ein Vetter sagte, der Vater wäre verreist. Ich sagte zornig, er sei tot. So liebte ich die Wahrheit, und Trostes bedurfte ich keinen". Der ganze Mann, sein Mut und der Wahrheitssinn des Realisten, liegt in diesem Bekenntnis des Kindes.

Wie für Keller ward auch für Anzengruber die Mutter jetzt die hingebendste Pflegerin, die liebende Beraterin seiner Sorgen; die beste Freundin ward sie und blieb sie, und allen Sonnenschein, den sein Leben von Frauen empfangen, dankte er ihr. Dem Dichter, der die „Liebeswoislerei" mit so leuchtendem Humor geschildert, hat kein Glück der Liebe gelohnt; Enttäuschung der Jugend hielt ihn der Ehe lang fern, und als er dann, ein Dreißiger,

das sechzehnjährige Fräulein Lipka heimführte, ward er in die peinlichsten Wirren verstrickt, welche eine Scheidung zuletzt endigte. Viele Jahre vorher schon hatte der bitter Enttäuschte das heimliche Wort niedergeschrieben: „Ein fremdes Element in mein Leben hineingetragen durch das Weib, durch das schmerzliche Erwachen aus Träumen der Jugend". Aber keine Strindbergsche Polemik, kein persönlicher Haß drängt sich aus diesen Erlebnissen heraus in Anzengrubers Dichten ein; der objektive Schilderer, der Shakespeare des Volksstückes bleibt er auch jetzt, und nur der treuen Mutter richtet er Denkmale der Liebe auf in den rührenden Frauengestalten von „Heimg'funden" und dem „vierten Gebot". Hatte er doch der Großmutter Herwig im „vierten Gebot" selbst den Namen der geliebten Mutter geliehen, die des Herrn Kaspar Herbig, Apotheker-Subjektens zu Wien, Tochter war. Und die letzten Worte der Sterbenden, aufgefangen mit der ganzen grausamen Beobachtungsgabe des Artisten, die selbst die Trauer um ein Liebstes bemeistert — die Worte: „Ich bin da und wo anders" kehren unverändert in dem Drama „Stahl und Stein" wieder, am Sterbelager des „Einsam".

Früh hat dieser Artist in Anzengruber sich geregt, wenn auch der innerste Trieb seines Wesens ihm noch verborgen blieb: eine Überfülle des Guten läßt das eine, beherrschende nicht sogleich heraustreten, und der künftige Dramatiker übt sich eifrig in der bildenden Kunst, in der Schauspielkunst. Bei Goethe, bei Schiller und so viel anderen treffen wir auf die gleiche charakteristische Erscheinung, die gerade dem Dramatiker so gut ansteht: ihm, dessen komplizierteste Kunst die Schwesterkünste, das plastische Bilden, das Hinaustreten in mimisches Darstellen, mit umschließt. Anzengruber verbrachte ganze Tage im Wiener Belvedere, Lionardo da Vincis Größe schloß sich seinem staunenden Auge auf, und er versuchte, Autodidakt auch hier, mit Kupferplatte und

Radiernadel ganz auf eigene Hand sein Heil. Die Zeit dazu gewann er in drei Buchhändlerlehrjahren nicht schwer; denn der Chef des „Praktikanten" war ein nachsichtiger, wunderlicher Kauz, ganz Wiener Bequemlichkeit und Epikurismus; den jungen Anzengruber in seiner mehr auf Lektüre der vielen Bücher als auf Verkaufen gerichteten Tätigkeit zu stören, fiel ihm selten bei. Wieder muß man an Gottfried Keller denken, der auch nach einer frei verbrachten Jugend, welche von väterlicher Zucht nichts wußte, an wunderliche Lehrmeister geriet, die ganz auf das eigene Sein den werdenden Dichter stellten.

Aber Anzengruber war nicht umsonst in Wien, der Theaterstadt, aufgewachsen; mächtiger und immer mächtiger zog es ihn zu den Brettern, die die Welt bedeuten, hin. Burgtheater, Leopoldstädter und Wiedener Theater gaben ihm gleich starke Endrücke; konnte er dort Schiller sehen, das größte Vorbild seines Vaters und darum auch sein eigenes, und prägte sich ihm der Musikus Miller des Heinrich Anschütz etwa, der Narziß des Dessoir unverlierbar ins Gedächtnis, so sah er in der Vorstadt Nestroy als Dichter und als Darsteller wirken und erfreute sich an den kindlichen Bauernstücken von Prüller, deren romanhafte Fügung man schon aus den Titeln zu erschließen glaubt: „Toni und sein Burgei", „Der Schmied am Achensee". Aber der Darsteller des Toni hieß Rott, und tief prägte sich dessen treuherzige Natürlichkeit in Anzengrubers Seele ein. Aus dem Geschäft endlich doch entlassen, wagte er selbst den Sprung auf die Bretter; und mit einem Monatsgehalt von fünfundzwanzig Gulden trat er zum Herbste 1859 beim Theater in Wiener-Neustadt ein. Er war damals rund zwanzig Jahre alt.

Dem Theaterteufel hatte er sich nun verschrieben; und wenn auch anders, als er geträumt, durch Enttäuschungen und Kümmernisse hindurch, die ihn bis dicht an den Untergang führen sollten — dem Theater blieb er verfallen, und als ein offizieller „Theaterdichter" sollte er sterben.

Anzengruber begann seine schauspielerischen „Kunstreisen", nach eigenem Wort, „unter Verhältnissen, wo das Reisen eine Kunst war", mit schmalem Beutel, unter fremdem Namen; doch die treue Mutter hielt ihm zur Seite aus, die stete Genossin seiner Wanderfahrten. Der Buchhändlerlehrling Ludwig Anzengruber hatte sich in den „Episodisten" L. Gruber verwandelt, aber schon war mit dieser Metamorphose seine Wandlungsfähigkeit auch erschöpft; er blieb der steife, schwerfällige, breitbeinige Mann allezeit, dem man am liebsten Kerkermeister, Profossen und andere bärbeißige Amtspersonen anvertraute. Er erfuhr, was alle mittelmäßig Begabten beim Theater erfahren: statt mit den Jahren vorwärts zu schreiten, ging es immer mehr abwärts mit ihm, seine erste Stellung blieb auch seine beste, sein erstes Gehalt auch sein höchstes. Bis in Schwenders „Neue Welt" in Hietzing, bis in die vazierenden Singspielhallen gelangte er zuletzt und fungierte als „Aushülfe" auf dem „Brettl"; und diese siebenjährigen Künstlerfahrten, die ihn in alles Elend des Schmierenlebens tief hineintrieben, die ihn bis in kroatische und slawische Nester führten, wo in Wirtshäusern, in Scheunen auf Teilung agiert wurde, endigten mit einem völligen Fiasko; entbehrungsreiche Tage kamen herauf für den „vazierenden" L. Gruber und das „Demoralisierende der Not" trat ihm greifbar nahe. Dem Versinkenden kam zuletzt Hilfe — von einer hohen Polizei: als unbesoldeter Praktikant, dann als Kanzlist, mit 50 Gulden Monatsgehalt, verharrte er mit bitterem Ergeben in einer Stellung, die sonst alten Unteroffizieren zugedacht wird; er kopierte Leumundsnoten, „erhob" Vorstrafen an Strolchen und schrieb Steckbriefe durch volle fünf Jahre: Pegasus im Joch.

Mit der ganzen Einfachheit seiner Kernnatur hat Anzengruber uns geschildert, wie dann die reife Frucht dieser Tage, da die Zeit erfüllt war, abfiel: die Bühnenerfahrung des Schauspielers und die Lebenserfahrung des

Praktikanten miteinander machen den realistischen Dichter in ihm, den Kenner der Szene frei. Wie Shakespeare, wie Ibsen sollte er aus Passionsjahren der Werdezeit das Beste und Innerste seiner Kunst ziehen; und die Bretter zu beherrschen, hatte er nun auf den Brettern selber dennoch gelernt. Ein Dutzend Volksstücke wohl hatte er, in dem Jahrzehnt von 1860 auf 1870, verfaßt, den Bühnen eingereicht und prompt wiederum zurückerhalten; die Hoffnung sich durchzusetzen aber erwachte immer wieder, und ein neuer Stoff gab neuen Mut: „Da, noch einmal, fragte ich meine getreue Ratgeberin, — meine Muse? — nein, meine Mutter: ich habe einen Stoff zu einem Volksstück, soll ich ihn schreiben? Vielleicht nimmt das Stück diesmal die Direktion und verbietet es die Zensur. — ‚Du hast soviel für die Tischlade geschrieben, wag's daraufhin wieder.' — Ich wagte, und was dabei herauskam, weiß jeder, der den Pfarrer von Kirchfeld kennt".

Aus einer Anregung der Theaterzeit ganz unmittelbar scheint der „Pfarrer von Kirchfeld" geflossen zu sein. In einer der zahlreichen Truppen, denen er angehörte, in der kleinen österreichischen Stadt Marburg war Anzengruber einem Genossen nahe gekommen: Dominik Klang, der direkt aus dem theologischen Seminar auf die Bühne gesprungen war; der Kontrast der Berufe, und daß der Pfarrer den Komödianten lehrte, nahm Anzengruber Wunder, und als seine Mutter einwarf: „Na, er wär halt ein verliebter Pfarrer worden", schwieg der Dichter erstaunt einen Augenblick und rief dann plötzlich aus: „Wär kein schlechtes Stück"! Die plastische Schlichtheit, mit der hier Mutter und Sohn ein Grundmotiv des Dramas erfaßten, hat auch bei der Ausgestaltung gewaltet, und bewundernd, im Innersten getroffen standen die Zeitgenossen vor diesen lebenatmenden, lebensprühenden Gestalten, vor diesem Geist der Milde, des Tiefsinns und der lauteren Fröhlichkeit, die den Pfarrer gebildet, den Wurzelsepp und den Michel Berndorfer. Die österreichische,

die deutsche Literatur war um einen dramatischen Dichter reicher, als, eben da Grillparzer zu Grabe gehen wollte, am 5. November 1870 der „Pfarrer von Kirchfeld" die Feuertaufe erhielt. Auf Operetten- und Possenboden, in der Domäne von Offenbach und O. F. Berg, „an der Wien" war mit neuer volkstümlicher Kraft das Bauerndrama auferstanden.

Nun ist es aber das Merkwürdige in Anzengrubers Leben, das Typische, das Tragische, wie auf diesen starken Erfolg Rückschläge und Fehlschläge folgen; wie der Dichter, indem er fortfährt, Zug um Zug dramatische Meisterwerke vor die Hörer hinzustellen, doch immer schmerzlicher auf Ungunst der Menschen und der Dinge trifft; allgemeine und zufällige Erscheinungen der modernen Welt, soziale und künstlerische Bedingungen miteinander hemmen die freie Entwicklung dieses großen Poeten. Anzengrubers beste Kraft fällt in das Jahrzehnt von 1870 auf 1880: in diese satte Zeit der Gründungen zuerst, in die Ära der „höchsten Fruktifizierung", die dem Ernst des Dramas feind zu den Schwänken und Operetten hinblickte; in die Zeit des großen „Kraches" dann, wo eine sorgenvolle, verarmte Menschheit vor dem Tragiker nun erst ganz entfloh. Denn kein schmeichelnder „Lokaldichter" stand hier, der mit breitem Behagen heimische Zustände pries, der das „Weaner Herz" und die „Weaner Gemütlichkeit" verherrlichte, und selbstgefällig prahlte: „Sollen's uns nachmachen" — hier stand ein erzürnter Sittenrichter, ein liebend Strafender, der die Verlotterung von Alt-Wien und die Verrohung von Neu-Wien mit gleich herber Wahrheit vergegenwärtigte, und der allem theatralischen Schönfärben, allem Lackieren mit Honigfarben ewig feind blieb. Er hat diesen Standpunkt, den Standpunkt des geborenen Veristen, selbst schlagend verteidigt in seinen „Dorfgängen", als er in der Vorrede ironisch fragt: „Soll denn nicht die Kunst der friedliche Laubengang, der geheiligte Tempel, die fröhliche Schenke

und ich weiß nicht was noch sein, wo man sich hinflüchten und dem Leben aus dem Wege gehen kann? Man verlangt nach sanften Schmerzen und milden Tränen. Soll uns denn auch noch in den Büchern das wilde Weh und der stöhnende Aufschrei begegnen, vor welchem wir sonst, wo es nur angeht, Aug und Ohr verschließen? Ja, für die Verklärung des Lebens spricht alles und dagegen nur eines: die Wahrheit". Und mit eindringlicher Rede bittet er nun den Priester der künstlerischen Wahrheit zu hören, der den konventionellen Verfälschungen des Lebens entgegentritt: „Laßt mir den Realisten gelten! Laßt mich gelten"!

Aber man wollte ihn nicht gelten lassen, den unbequemen Mahner: nicht droben auf der Bühne, nicht drunten im Parterre; und das Echo der Unlust pflanzte sich fort vom Theater in die Zeitungen, Unverstand der Direktoren, welcher modischen Possentand und Operettenkram einseitig begünstigte und verhätschelte, Unverstand eines leichtlebigen Publikums und einer flachen Kritik hat an Anzengrubers Schaffen arg gesündigt; und zuletzt mußte der Prophet, der im Vaterland nichts galt, bei uns im Norden wie neu entdeckt werden, so daß er beglückt ausrief: „In Berlin läßt man mir Gerechtigkeit widerfahren — dort bin ich wer"! Gleich nach seinem ersten Erfolge schon mußte Anzengruber in dem führenden Blatte, der Neuen Freien Presse, die sauersüßen Worte lesen: „Der Verfasser wollte vielleicht einen gegen Versuchung starken Charakter zeichnen, und es gelang ihm, einen von salbungsvollen Phrasen triefenden Schwächling zu schildern, der nur durch den Verrat eines verwilderten Lumpen gerettet wird. Dieses Volksschauspiel müßte, um seinem Titel Ehre zu machen, eine Lehre für das Volk enthalten, an dessen Adresse es gerichtet ist. Nun ist es aber nichts anderes als eine dramatische Anleitung, ein guter Pfarrer im Sinne des Verfassers zu werden. Wer soll von dieser Lehre profitieren? Die Alumnen wird man wahrschein-

lich nicht zu dessen Besuch aufbieten, und bei dem Publikum, das eine Zeitlang daran seinen Gefallen finden dürfte, würden wieder nur die Schlagworte verfangen, die, bei kritischem Licht betrachtet, eigentlich hohl sind". So sah das kritische „Licht" aus, das über einem der ersten deutschen Dramatiker leuchtete, in einem der ersten deutschen Blätter; und wenn auch später Heinrich Laube an der gleichen Stelle sein gewichtiges Wort sprach — der landläufige Ton überlegener Oberflächlichkeit war hier doch angeschlagen, den Anzengruber, wie oft noch, vernehmen sollte.

Gleich Anzengrubers zweites Drama, der „Meineidbauer", brachte neben reichlicher Anerkennung der Besseren Enttäuschung auf der Szene; der Theatererfolg des mächtigen Werkes, das an dem Innersten der Seelen mit tragischer Gewalt rüttelt, stand hinter dem „Pfarrer von Kirchfeld" zurück. Der Versuch dann, denen von der „Hofburg" zuliebe, die den Dialekt vornehm verschmähten, ein hochdeutsches Stück zu schreiben, mißlang; und man ermißt leicht, mit welcher Pharisäermiene nun die berufene Kritik über den unbequemen Großen herfiel. Auch sein Volksstück „Die Tochter des Wucherers" (von 1873) ward kein Treffer, den „Gwissenswurm" (von 1874) mordete der Krach, das Drama „Hand und Herz" ein feindlicher Direktor; und so verfolgte Mal um Mal mit einer Konsequenz, die nur durch Anzengrubers ausdauerndes Schaffen noch übertroffen ward, die Ungunst der Dinge den Dichter, fremde und eigene Schuld, launische Zufälle und soziale Notwendigkeiten. Der „Feldgendarm Sorge" war ihm wiederum auf den Fersen; ein journalistisches Tagelöhneramt, die Redaktion von Witzblättern und Familienblättern mußte ihn nähren, und viel kostbare Zeit verlor der Dramatiker; aber die erstaunliche, die fast unbegreifliche Produktivität des Mannes triumphiert dennoch über alle Hemmungen, und gerade in den Tagen des Kampfes entstehen Schlag um Schlag

Meisterwerke, wie die Erzählungen der „Dorfgänge“ und das „vierte Gebot“. Der Dichter selbst gestand damals: „Ich atme nicht, ich bin jetzt Schreibmaschine, dramatische Schreibmaschine, ich habe nichts als Konflikte in der Seele, Figuren im Kopfe, seelenerschütternde Reden im Herzen und anders erschütternde in der Gegend des Zwerchfells. Ich weiß vor Arbeit nicht, wo mir der Kopf steht, oder manchmal zu gut, wenn er mir weh tut“. Das ging ohne Unterlaß fort, bis endlich doch tiefe Entmutigung den Dichter faßte; als er sah, daß die Wiener dem „Blitzmädel“, einer der albernsten Possen, zuliefen und seinen Werken fernblieben, als eine der Wiener „gefeierten“ Soubretten die Darstellung seines Volksstückes „Brave Leut' vom Grund“ ablehnte und statt Anzengruber lieber Costa und Hennequin spielte — da warf er die Feder zuletzt hin und wandte der Bühne, für die er „rein unnötig“ geworden, trauernd den Rücken; und er schrieb in sein Kalenderbuch, am Abend des Silvester: „Böse Zeit; böses Jahr“.

Der Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld“ unnütz geworden für die Bühnen, ein altmodisches, unbequemes Möbel, das man ärgerlich beiseite stieß, und die Autoren der Operette und der Lokalposse verhätschelt vom Publikum und einer flachen Kritik — das ist das Bild, das sich Anzengrubers Biographen immer von neuem entrollt, bis in die Mitte der achtziger Jahre hin. Nach wenigen Wiederholungen schon verschwinden von der Bühne so gewaltige Dramen aus dem Wiener Leben, wie das „vierte Gebot“; und selbst eine tiefsinnige Posse wie der „Doppelselbstmord“ bringt es über drei Vorstellungen nicht hinaus. „Wozu schreibt man eigentlich Volksstücke?“ fragt Anzengruber nach solchen Erfahrungen, „die Direktionen verlangen ‚Kassastücke‘, und ein ‚Volk‘, das sich um die Volksstücke bekümmert, gibt es hierorts nicht“. Und ein andermal erpreßt dem tapfer kämpfenden Manne die Trostlosigkeit dieses Wettbewerbes mit Machern und

Stümpern das Geständnis: „Daß die Machwerke von ... gefallen, ist kein Rätsel. Das liegt in dem heutigen Publikum, welches über ganz Deutschland gebreitet vor jedem ungewöhnlichen Wort, vor jedem kecken Witz, vor jeder ungeschminkten Menschennatur erschrickt und sich in ungemeines Behagen hineingeschläfert fühlt, wenn man ihm schlafmützige Gesellen tragierend oder komödierend vorführt. Und dieses Einschläfern ist ein Amt, das seinen Mann nährt. Natürlich wird ein solcher Mann nicht nur in unteren Ständen geachtet, der Erzphilister von dem andern, sondern er wird auch von den hohen und höchsten protegiert. Er ist ja ‚so ein anspruchsloser Mensch'; er weiß: ein Theaterstück, das ist ein Ding, das auf dem Theater von Darstellern vorgeführt werden soll, und so schreibt er denn ein Stück, wo der Herr N. und die Frau X. so sprechen, agieren und solche Dinge auszuführen haben, wie eben Schauspieler es gewohnt sind und das Publikum von denselben zu sehen gewohnt ist, ohne daß deshalb ein Mensch auf der weiten Welt so sprechend, agierend und solche Dinge ausführend anzutreffen wäre".

Nicht nur gegen die Flachheit des Publikums aber hatte Anzengrubers starkes Wollen anzukämpfen und gegen die vereinigte Flachheit der Direktionen und Journale — auch von oben herab kam Druck und Hemmnis: die Zensur, in Österreich mächtiger noch als bei uns, setzte oft und oft seinem Schaffen ihr Machtwort entgegen. Schon in der Zeit seines vazierenden Künstlertums hatte er den ersten „Anstand" mit der Polizei gehabt; eine Soloszene „Der politische Laternenanzünder", für die Helden des „Brettl" geschrieben, kam von der Zensur zurück mit dem üblichen Vermerk: „Zum Vortrag nicht zulässig", und Anzengruber rief aus, im ersten Schrecken: „In meinem Leben schreib' ich keine Zeile mehr". Jedes freiere Wort, jede kühnere Erfindung mußte er nun in Zagen und Ungewißheit niederschreiben: würde das

Thema des „vierten Gebots", würde das Priesterkind „Der Einsam" auf dem Theater „zulässig" sein? In den einfachen vier Worten: „Vater — Pfarrer, Sohn — Mörder" hatte er das Thema dieses „Einsam" einst festgehalten, aber ein Zensurverbot zwang ihn bald, aus dem Pfarrer einen — Bürgermeister zu machen und damit den ersten Sinn der Erfindung völlig umzustoßen, Und ebenso hatte man im „vierten Gebot" alle Stellen. welche gegen die kirchliche Satzung anzulaufen schienen, unbarmherzig weggeschnitten, zum höchsten Zorne Anzengrubers; und man begreift leicht, daß er in solcher Stimmung abermals glaubte, der Bühne entsagen zu sollen, nach der doch all sein Schaffen unwiderstehlich drängte: „Da ich weiß", schrieb er, „daß ich die Fedet nicht einmal sträuben darf, ohne von Staats wegen mit Titel und Stück zur Aufführung verboten zu werden, bleibe mir nichts übrig, als harmloses, harmlosestes zu schreibne, Pfui über diese Verhältnisse . . . Fragen Sie sich, wir mir und jedem echten Dramatiker zumut sein muß. wenn ihm die ergreifendsten und schneidendsten Probleme kurzweg von der Zensur konfisziert werden. Unsere Zeit, wenn je eine Zeit zuvor keine Bühne gehabt hat, hat aber schon gar keine. Pfui Teufel!"

Und noch von einer dritten Seite hatte Anzengruber Widerspruch abzuwehren: neben die Philister und eine hohe Polizei traten jene ästhetisch Superklugen, welche vom Dichter, weil ihm große Taten bereits gelangen, nun das Große ohne Unterlaß fordern. Sie bedachten nicht, diese Klugen, daß nicht jeder Sommer die gleiche Ernte bringen kann; weder die Ungunst der Verhältnisse wollten sie, noch den Druck der Sorge um das tägliche Dasein in Rechnung ziehen, sondern sie forderten abstrakt und herrisch: daß der Dichter sich nicht „verflache", sie versuchten, statt ihn seine eigenen Wege frei wandeln zu lassen, ihn mit weisen Sprüchen zu bevormunden, und statt dankbar zu empfangen, was ein quellend reiches

Schaffen bot, Hohes und Kleines, Dauerndes und Vergängliches durcheinander, wollten sie ihn zur klassischen Größe systematisch erziehen. Dem Dichter ward nicht gut dabei zumute; und als der ehrliche Arbeiter, der er war, als der Fronarbeiter im journalistischen Dienst, der auch Ungereiftes zu Markte bringen mußte, klagte er beweglich: „Seit die Shakespearevergleiche zunehmen, seither ist der Teufel los, ich soll nur „Klassisches" produzieren. . . . Ich muß gestehen: abgesehen davon, daß auch das ärmere Kind meiner Muse mich, den Vater, doch durch einige Tantiemen unterstützt, hat die Sache einen ernsteren, ich möchte sagen pathologischen, psychiatrischen Hintergrund. Gestalten, Konflikte wie in meinen bisherigen Stücken wachsen nicht wie Brombeeren. Begeistert gefunden, begeistern sie wieder; aber sich mit Huß! Huß! und Such! Such! auf die Bahn nach Außerordentlichem hetzen zu wollen, das ist etwas gefahrvoll! Ich möchte gern geistig und körperlich gesund bleiben, etwas Geld dabei verdienen, und wenn ich eine Offenbarung habe, dann werde ich sie der Welt nicht vorenthalten, in Stunden der Weihe niederschreiben, wie ich es bisher getan. Nur zum Propheten von Profession möge man mich nicht machen". Trotz solchen Äußerungen wollte aber Anzengruber keineswegs für alles, was er geschaffen, Indemnität fordern; er selbst vielmehr gab preis, was mißlungen war, oder vernichtete wohl auch und verbrannte ganze Werke, wenn sie ihm nicht genug taten; niemand, auch seine Freunde nicht, haben das Volksstück „Ein Geschworener" z. B. zu sehen bekommen, er ließ es, vollendet wie es war, unbedenklich ins Feuer wandern.

So rang Anzengruber, so schaffte er, oft entmutigt und enttäuscht und doch immer von neuem der inneren Nötigung folgend und der äußeren: heute sich müde nennend, „sehr, sehr müde" — und morgen doch wieder voll Arbeitslust, inmitten von Plänen und Entwürfen. Auf das gegenwärtige Geschlecht wollte er, ein echter

Dramatiker, wirken, und indem er auch hier die Klassizität verschmäht, die Zukunftswechsel der Berühmtheit, bekennt er: „Es ist kein fördernder Gedanke für den Lebenden, erst unter den Toten einen Rang einzunehmen; die Wirkung auf die Zeitgenossen wirkt fördernd in jeder Beziehung: daß die Enkel den lesen, welchen die Großeltern versäumten, kommt selten vor und wenn — so ist jedenfalls sehr traurig, das am Schreibtisch denken zu müssen . . . Sie meinen: fünfzig Jahre müsse ein Autor warten: dann käme seine Zeit. Je nun, ich habe so eine stille Ahnung in mir, daß dann nie meine Zeit kommen werde, daß ich nicht fünfzig Jahre alt werde".

Die Ahnung des Dichters sollte nicht ganz eintreffen, doch auch nicht völlig täuschen: die fünfzig hat er um elf Tage nur überlebt, und eine späte Anerkennung seiner Produktion sollten die letzten Jahre ihm bringen — eine Anerkennung freilich, die er, so wenig wie vor ihm Grillparzer, mit voller Kraft noch aufnehmen konnte: „Der Mann ist an der Erbärmlichkeit der österreichischen Verhältnisse zugrunde gegangen", so hatte Anzengruber von Grillparzer einst geschrieben. Das Wort trifft auch auf ihn.

Seit der Mitte der achtziger Jahre her datiert Bettelheim den „Umschwung zum Bessern" für Anzengruber. Das Wiener Stadttheater, so erzählt er, begann „im Sinne einer viel verlachten, ganz vereinzelten publizistischen Anregung" Anzengrubers Werke wieder aufzunehmen: aber Bettelheims Bescheidenheit verschweigt hier, daß er selber es war, der diese Anregung gab, und der mit unermüdlichem Eifer für Anzengrubers Schaffen erfolgreich eintrat. Inzwischen war auch bei uns in Norddeutschland, aus den verschiedensten ästhetischen Lagern her, auf die überragende Bedeutung Anzengrubers hingewiesen worden. Das Deutsche Theater stellte in ausgezeichneten Aufführungen den „Pfarrer von Kirchfeld" und den „Gwissenswurm" heraus, das Lessingtheater folgte, mit gleich gutem Willen, wenn auch nicht gleich

guter Tat. „In Berlin", so berichtet nun Anzengruber fröhlich, „führen sie nicht nur mit vielem Beifall, sondern auch vor guten Häusern meinen ‚Pfarrer' am Deutschen Theater auf. Bange macht mich etwas, daß am Lessingtheater mein „Heimgfunden" zur Darstellung gelangen soll. Was werden die Berliner zu einer Wiener Weihnachtskomödie sagen? Mir kann's übrigens nichts schaden, wie das Stück auch aufgefaßt wird". Als dann unsere Freie Bühne begründet werden sollte, gab Anzengruber seine Teilnahme für die Berliner Kunstbestrebungen durch eine sofortige Beitrittserklärung kund. Die Freie Bühne ihrerseits stellte in die vorderste Reihe ihres Spielplans ein für die Theater ganz verschollenes Stück, Anzengrubers kräftigstes Wiener Volksdrama, das einst nach wenigen Aufführungen am Josefstädter Theater begraben schien und das nach Berlin nie gelangt war: mit wie großem Erfolg, ist allbekannt; über zahlreiche deutsche und österreichische Bühnen ist seither „Das vierte Gebot" mit zündender Wirkung gegangen.

Auf meine Anfrage, ob Anzengruber nicht der Vorstellung des Stückes, das ihm besonders lieb geworden war, beiwohnen wollte, erwiderte er aus Penzing, den 6. September 1889:

> In häuslichen Wirren peinlichster Art komme ich erst heute dazu, auf Ihr wertes Schreiben zu antworten. Der Verein „Freie Bühne" mag mein „4. Gebot" aufführen, wenn es ihm beliebt; auf meine Anwesenheit in Berlin ist jedoch im letzten Quartal d. J. nicht zu rechnen, ich gedenke erst im ersten d. n. Jahres zu reisen . . .
>
> Wenn ich, was also zweite Hälfte der Theatersaison geschehen wird, nach Berlin komme, wird es mich gleichfalls sehr erfreuen, Ihre Bekanntschaft zu erneuern.
>
> Mit hochachtungsvollem Gruß
>
> Ihr sehr ergebener
>
> L. Anzengruber.

Aber das bündige Versprechen, das Anzengruber in seiner zierlichen Kanzleischrift hier ablegt, hat er nicht

einlösen sollen: drei Monate schon, nachdem er den Brief geschrieben, deckte ihn die Erde des Wiener Friedhofes zu. Bei jener ersten Bekanntschaft sollte es für mich bleiben, damals, als mich an schönem Frühlingstage des Jahres 84 Freund Bettelheim in die entlegene Vorstadt geführt hatte, wo im „Schwarzen Gattern", einem trefflichen Philisterwirtshaus in der Laimgrubengasse von Mariahilf, die „Anzengrube" sich allfreitäglich versammelte, mit Anzengruber und dem greisen „Meister" Schlögl als Präsidenten. Deutlich sehe ich ihn vor mir, den festen Mann mit dem klugen blauen Auge, aus dem Ernst und Laune zugleich durch die Brillengläser hindurchschauten: nicht „Wiener Gemütlichkeit", aber echter, deutscher Humor. Große Toilettenkünste hatte er nicht aufgewendet, und daß er sich im „Schwarzen Gattern" und dem folgenden billigen Nachtcafé wohler fühlte als im Salon, ließ sich leicht wahrnehmen; hatte er doch sogar auf den Schlips verzichtet, er schien den kräftigen Vollbart als ausreichende Deckung anzusehen. Schweigend zuerst saß er da: denn er war in einer wichtigen Arbeit begriffen, beim Abendessen. Manchen unserer Realisten habe ich schon seine Abendandacht also ausgiebig verrichten sehen, von Gottfried Keller bis zu Henrik Ibsen — aber besseren, herzerfreuenderen Appetit habe ich doch niemals wahrgenommen, als hier. Meister Schlögl machte indes die Honneurs, er setzte mir einen Extrakuchen vor, Spezialität der „Anzengrube", und so konnte ich von Glück sagen; denn einem dänischen Kritiker, in ähnlicher Situation, war ein für ihn ungenießbarer Branntwein jüngst kredenzt worden an dieser autochthonen Tafelrunde mit dem Lockwort: „Sö, das ist was für Sö"!

Doch Georg Brandes war anderer Meinung gewesen. Und so hatten sich auch der Gast und Anzengruber über Schiller nicht einigen können, den jener niedriger schätzen wollte als dieser; und ein Anzengruberscher Zornausbruch und profundes Schweigen dann war die Folge gewesen;

mir ging es auch hier besser, denn unser Schillergespräch (ich kam eben von Sonnenthals blassem Wallenstein) verlief friedlich, und bald gelangten wir aus der Klassizität in die Gegenwart, zu den sozialen und künstlerischen Problemen, die uns Heutige bewegen. Für Ibsens „Gespenster", die eben deutsch erschienen waren, für Gottfried Keller, von dessen Teilnahme für ihn ich Anzengruber erzählen durfte, war er der Bewunderung voll; und rasch wendete der bescheidene Mann, allen Lobsprüchen über die eigenen Schöpfungen auszuweichen, das Gespräch von den Wiener Volksstücken auf die sozialen Zustände, die sie abspiegeln, auf die merkwürdigen Übergangserscheinungen, welche Alt-Wien von Neu-Wien trennen, auf den drohenden Pauperismus und die falsche „Gemütlichkeit"; Lieblingsthemata offenbar, die den erst Schweigsamen beredt machten, und die sich bis ins Nachtcafé fort, bis in den grauenden Morgen hinüber verpflanzten. Selbständig in jedem Wort, knapp im Ausdruck, von eigenem Denken und Erfassen, so zeigten sie ihn; die Bitterkeit des Enttäuschten sprach, die Laune des Satirikers, aber auch die helle Freude des Dichters am eigenen Volkstum, die gestaltenschaffende Liebe und der alles versöhnende, alles verschönende Humor, der durch so viel Hemmnisse hindurch, durch Sorge und Not Ludwig Anzengruber treu blieb. Wie ich ihn in jener Nacht gesehen, ein Mensch von völlig eigener Prägung, ein tapferer Streiter und fröhlicher Zecher, bald beschaulich und behaglich genießend die Dinge rings um sich herum, bald kampfbereit und fehdelustig — so steht mir sein Bild unvergeßlich vor Augen; und er mag, in dem Auf und Ab von frühem Erfolg und Mißerfolg und später Anerkennung, das seinen Lebenslauf bedeutet, in seinem mannhaften Streiten und endlichen Siegen unserer werdenden Kunst ein schönes Vorbild bleiben allezeit.

Freie Bühne für modernes Leben 31. 12. 90; 14. u. 28. 1. 91.

OTTO LUDWIG: DAS FRÄULEIN VON SCUDERI

Die Frage nach den Gesetzen von Novelle und Drama ist wieder einmal ästhetische Tagesfrage. Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen", die so viel Anregung gegeben, haben bei grauen und bei grünen Theoretikern die Frage in Fluß gebracht, wie sich Erzählung und Drama gegen einander abgrenzen. Vielmehr nicht die Frage: die kritischen Alleswisser, die durch kein Kunstereignis aus ihrem seligmachenden Selbstvertrauen aufzuscheuchen sind, haben die Formel auch diesmal, fertig für alle Zeiten, in der Tasche; und indem sie auch vor der Schöpfung des Genies kein anderes Bedürfnis haben, als ihre eigene kluge Vorzüglichkeit zu erweisen, schreiben sie geruhig die Worte nieder: „Ein Dramatiker ist Gerhart Hauptmann nicht". Sie nehmen nicht wahr, wie die ganze dramatische Bewegung der Moderne, seit Ibsen her, jene unersteiglich hohe Mauer abtragen will, die Epik und Dramatik von einander schied; wie sie zwar nicht die Bretterwelt unter die Bedingungen des Buches stellen, aber doch sie befreien will von den spanischen Stiefeln willkürlicher Sonderregeln. Alledem zum Trotz bleibt es dabei: Ibsen ist „eigentlich" ein Novellist, Hauptmann ist ein Novellist; und merkwürdig ist nur das eine, daß diese schrullenhaften, übrigens nicht unbegabten Männer eifrig fortfahren, Dramen zu schreiben. nichts als Dramen, nicht achtend alle bessere Zurede der Frenzel und solcher, die es werden wollen.

Es berührt eigentümlich, kommt man von diesen kritischen Emanationen her, zu lesen, wie es einem der besten Männer des deutschen Dramas nicht anders ergangen ist: Otto Ludwig. In der Einleitung zu seinen Werken noch, die ihm Gustav Freytag geschrieben, mußte es gesagt werden: daß seine Art des Schaffens „durchaus charakteristisch für epische Begabung", daß sie „dem Wesen des dramatischen Bildens" nicht gemäß ist; und immer

wieder mußte es betont werden: wie sein „Verfahren nicht das gemeingültige ist für den dramatischen Dichter". Da haben wir den Kern dieser ewigen deutschen Theoretisiererei, ihren schärfsten und schlagendsten Ausdruck: „gemeingültig" soll das Verfahren sein, nicht individuell; es soll für alle Zeiten gelten, nicht für die eine, die den Poeten gebildet; und weil Schiller so und nicht anders gedichtet, sollen Ludwig, Ibsen, Hauptmann auf dieselbe Patrone ihr Schaffen pressen. Wenn die germanische Dramatik aus dem Epigonentum so zögernd nur herausgelangt ist, trotz den herrlichen Talenten der Kleist und Grillparzer, der Hebbel und Ludwig, so trägt solch trostlose Kahlheit der Kritik mit die Schuld, die nachhinkend auf Gewesenes stets zurückweist, statt dem Kommenden zum Dienst sich zu stellen. Sie glauben Goethes und Schillers Kunstideale zu stützen, aber sie mögen nur lesen, die Herren, was Schiller selbst in prachtvollen Worten vorausgesagt: „Es ist im Charakter der Deutschen, daß ihnen alles gleich fest wird, weil sie die menschliche Kunst, so wie sie es bei der Reformation mit der Theologie gemacht, gleich in ein Symbolum hineinbannen müssen. Deswegen gereichen ihnen selbst treffliche Werke zum Verderben, weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden und der strebende Künstler immer darauf zurückgewiesen wird. An diese Werke nicht religiös glauben, heißt Ketzerei, da doch die Kunst über allen Werken ist. Es gibt freilich in der Kunst ein Maximum, aber nicht in der modernen, die nur in einem ewigen Fortschritt ihr Heil finden kann".

Beim „Fräulein von Scuderi" offenbarte Otto Ludwig seine bedenkliche epische Belastung auch in der Stoffwahl: er unternahm es, eine Novelle zu dramatisieren. Er durfte dabei auf Shakespeares Vorbild blicken, den freilich auch die Ben Johnsons mit Poloniusweisheit von „epischer Breite" einst gelangweilt haben mögen. („Das ist zu lang." — „Es soll mit Eurem Barte zum Barbier.")

Aber Ludwig gerade zeigt, daß er die Bedingungen der Szene — ich sage ihre Bedingungen, nicht ihre „Gesetze" — sehr wohl erkannte; an Stelle der milden Dame bei Hoffmann setzt er einen dramatisch handelnden Mann. Hoffmanns Titel hat Ludwig wohl übernommen, doch seinen Inhalt nicht; jener schildert mit dem Scharfsinn des Kriminalisten den interessanten Fall eines unschuldig Verdächtigten, den kluge Menschenliebe des Fräulein von Scuderi frei macht; dieser stellt den Täter der verborgenen Taten, den Goldschmied Cardillac in den Mittelpunkt und entwickelt aus mageren Andeutungen des Novellisten ein großartiges dramatisches Charakterbild. Nur darin griff er fehl, daß er den epischen Rest nicht ganz austilgte und uns, da die Tragödie Cardillacs beendet, noch zwei Akte lang bei einem schwächlichen Nachspiel festhielt: hier mußte ein Bearbeiter einsetzen; das hat Ernst v. Wildenbruch richtig gefühlt, aber er hat es darin gänzlich versehen, daß er den bereits verstorbenen Helden noch einmal ins Leben zurückkehren ließ: wie Cardillac die Augen wieder aufschlug, starb das Stück. Ganz naiv haben die Zuschauer diesen Eingriff eines Fremden empfunden, auch ohne Kenntnis der literarischen Tatsachen: sie folgten gefesselt Otto Ludwig und ließen Wildenbruch durchfallen. Um so verwunderlicher darum wirkte der Dank eines befrackten Herrn „im Namen der Autoren"; dem Lebenden hatte man nicht applaudiert, und der Tote hätte den Beifall nicht gelten lassen, er verweigerte das Stück den Bühnen. „Ich muß vorwärts", schrieb er, „das Stück darf mir nichts gewesen sein, als eine Studie. Wir wollen es also auf jeden Fall ungedruckt lassen, zeigen Sie das Opus auch niemand. Die Bleistiftnotizen werden Ihnen vielleicht nicht uninteressant sein, sie sind von Gutzkow. Er wollte ein ordentliches Stück daraus machen — mir war es nur um ein Gefäß, meinen damaligen Inhalt loszuwerden, und um die Befriedigung der Neigung, sonderbarliche Charakterbilder auszumalen, zu tun".

„Sonderbarliche Charakterbilder" — der reifer gewordene Dichter selbst verwirft so ein Werk, das der Romantik noch Tribut zahlt. Was die moderne Kunst mit ernstem Eifer, den Tatsachen gehorsam, gestaltet: Vererbung und Willensunfreiheit, damit spielten Hoffmann und die anderen noch; auch Ludwig hatte in seinem Cardillac mehr eine „sonderbarliche" Manie als innerlich entscheidende Charaktergaben wirken lassen. Weil die schwangere Mutter an blitzendem Geschmeide einst krankhaftes Begehren fand, deshalb muß der Sohn als Meister der Goldschmiedekunst im Gestalten edler Steine eine nimmerrastende Kunst üben; und weil der Mutter ihr funkelndes Eigentum entrissen ward durch Gewalt und Mord, deshalb muß der Sohn, dämonischen Trieben untertan, jene Glücklichen morden, die ihm Räuber seines Eigentums dünken; die Besitzer des Schmuckes freilich sind sie, aber er hat ihn gebildet, er allein ist ihrer Schönheit Schöpfer:

> Nichts ist häßlich
> Wenns nur an seiner rechten Stelle steht.
> Was ist das Schöne? Was, an einem Schmuck?
> Die Steine sind es nicht, das Gold ist's auch nicht.
> Stellt sie ein wenig anders, als sie müssen,
> Es ist dasselbe Gold, dieselben Steine,
> Doch mit der Schönheit ists vorbei.

Scheint der Dichter hier zugleich, in kurz geprägten Worten, die überragende Bedeutung der Form in aller Kunst und die relative Bedeutungslosigkeit des Stoffes aufzuzeigen, so ist das Werk auch sonst von symbolischen Geständnissen einer echten Poetennatur voll: Ludwig selber, der ewig Grübelnde und Formende, ist Cardillac, der sein Werk nicht aus der Hand lassen will in unseliger Rastlosigkeit, und der dem naiv Schaffenden zuruft:

> Das Schöne wird nie fertig; immer könnt es
> Noch schöner sein. Und Ihr, ein Künstler, sprecht
> Von Fertigsein!

Und er findet, ein Vorläufer Zolas, die schlagende Formel der Kunst:

> Macht Ihr ein Bild, so ists die Wirklichkeit
> Durch Euer großes Auge angeschaut.

Ein Winkel der Natur, angeschaut durch ein Temperament, ist die Kunst, sagt Zola; angeschaut durch ein großes Auge, sagt Ludwig; und ihr eigenes Wollen und das poetische Wollen ihrer Zeit zeichnen sie ab, in so knappem Wort. Aber nicht nur Künstler ist Cardillac — auch ein soziales Pathos lebt in ihm; daß das Drama geformt ist in den Tagen von 1848, verrät es deutlich. Ein bürgerlicher Held, ein Vorläufer des Erbförsters ist es, der vor uns steht; einer, der gegen den Adel die Faust reckt, gegen die Besitzenden, gegen die Bedrückung durch das Kapital. Cardillac muß seine Werke verkaufen, er muß, weil die Not des Lebens ihn zwingt; darum haßt er die Reichen, die tatenlos sein teuerstes Gut an sich reißen und durch ihr gierig Begaffen so entwürdigen; ihn erfüllt „ein Haß auf Alle, die genossen, ohne zu schaffen", und es empört ihn, daß der Arbeiter:

> Aus seinem eigenen Schweiß sein dürftig Brot
> Nicht kneten darf, gibt er das Beste nicht
> Dem faulen Dränger hin.

Der Versuch des Berliner Theaters verdient Dank, ein Werk von so viel Eigenart und modernem Gehalt der Bühne zu gewinnen; vielleicht wäre er in entscheidenden Szenen doch gelungen, wenn Cardillacs dämonische Gestalt eine weniger äußerliche Darstellung gefunden hätte. Zwar für den Augenblick fesselt Herr Mitterwurzer durch sein virtuoses Spiel, aber die Wirkung, statt vorzuhalten, verflattert, und statt der Erinnerung an eine lebendige Gestalt bleibt der Eindruck fertiger Theaterkünste nur zurück.

Freie Bühne für modernes Leben 21. 1. 91.

Tempora mutantur. Gerhart Hauptmann, dessen erstes Drama, am 20. Oktober 1889, in der Freien Bühne nur unter Kämpfen zu Ende gespielt werden konnte, um dessen Dichten ein wochenlanges leidenschaftliches Streiten anging, dessen vornehme und treue Persönlichkeit der Öffentlichkeit als ein Zerrbild naturalistischer Ungebundenheit ausgemalt worden — Gerhart Hauptmann hat im Deutschen Theater warmen und einmütigen Beifall einer tief ergriffenen Hörerschaft empfangen, am 21. März 1891. In anderthalb Jahren von den heißen Brettern unserer Versuchsbühne auf das künstlerisch vornehmste Berliner Theater — die Zeiten ändern sich schneller denn je, im Jahrhundert des Dampfes.

Die Zeiten ändern sich — und wir mit ihnen. Will man den Lobsprüchen der widerspenstig Bekehrten glauben, so hätten freilich nicht sie, sondern Hauptmann seinen Tag von Damaskus erlebt; darum lassen den „gereinigten Naturalismus" der „Einsamen Menschen" auch diejenigen gelten, welche vor den Verwegenheiten des „Sonnenaufgangs" erschrocken zurückschauderten. Am Rohmaterial der Dichtung klebend, jetzt wie damals, glauben sie eine Konzession des Autors zu sehen, wo nur freie Anpassung waltet an den wechselnden Gehalt des Werkes. War Hauptmann das eine Mal, nach der Meinung jener Leute, genau so „unanständig" wie der Stoff es forderte, so legte er sich das andere Mal keinen Zwang auf, so „anständig" zu werden, wie nur die Sache es will; allein in der Form bleibt er der nämliche, hier wie dort, und darum sind für uns, die wir den Naturalismus mehr im künstlerischen Ausdruck sehen als in der ungenierten Stoffwahl, die „Einsamen Menschen" so gut ein Werk der Kunst wie „Sonnenaufgang" und „Friedensfest". Nicht von Bühne und Kulisse, sondern vom Leben, nicht von theatralischen Handwerksregeln, sondern von der Natur geht der Dichter

aus; das ist das Gemeinsame seiner Schöpfungen, welches sie abhebt von allen auf unseren öffentlichen Bühnen erschienenen Werken moderner Deutscher; das ist ihr Bestes und ihr Tiefstes, ihr Gewolltes und Erreichtes, ihr Problematisches und ihr Neues.

Im zweiten Akt der „Einsamen Menschen", als man am Frühstückstische über Garschins „Künstler" streitet und Frau Vockerat die Kunstanschauung der Alten naiv ausspricht, wirft der Sohn ihr entgegen: „Denk doch mal an die Landwirtschaft, Muttel! Da muß der Boden auch aufgewühlt werden — alle Jahre, mit dem Pflug, wenn was Neues darauf wachsen soll". Gerhart Hauptmann, der selber in jungen Jahren hinter dem Pfluge gegangen ist, hat hier in einem schlagenden Bilde alles umfaßt, was zu einer Erneuerung der Kunst wieder hindrängt; und gerade weil ihn auf dieses Aufwühlen poetischen Landes ein tief inneres Bedürfnis weist, nicht Programm und kahle Theorie, scheint seine reiche Natur unser Drama aus dem Epigonentum klassischer Zeit endlich und endgültig lösen zu sollen. Was Kleist um die Wende des Jahrhunderts begonnen, was Hebbel und Ludwig in der Mitte des Jahrhunderts fortgesetzt, scheint sich nun an seinem Ausgang, an der Schwelle einer neuen Zeit freier zu bilden und zu entfalten: das germanische Charakterdrama. Und von einer stammverwandten Nation kam solcher Entwicklung Hilfe und fruchtbarer Anstoß: Henrik Ibsens vorbildliches Schaffen löste den jungen Deutschen die Zunge.

Es kann mir nicht in den Sinn kommen, hier Ibsen und Hauptmann gegeneinander abschätzen zu wollen. Abgesehen davon, daß mir alle poetische Platzverteilung roh erscheint, die da spricht: Du kommst auf Nr. 2, du aber bist der Primus omnium — ganz abgesehen davon verbietet sich jeder Vergleich von selbst zwischen dem auf der Lebenshöhe sicher gestaltenden Meister und dem jugendfrisch am Beginn stehenden, der noch reiche Möglichkeiten poetischer Entfaltung birgt. Und auch innerlich

ist der Ausgangspunkt ein anderer für den nordischen und den deutschen Dichter. Ibsen ist in Theaterluft groß geworden, er hat ein Jahrzehnt in intimster Berührung mit der Bühne gelebt, und wie sehr er sich auch frei gemacht hat von den Traditionen seiner Jugend, all seinem Denken und Gestalten ist die Tendenz auf das Theatergerechte hin verblieben, von den „Kronprätendenten" über die römischen Buchdramen weg bis zu „Hedda Gabler" hin. Dagegen ist Gerhart Hauptmann, das Landkind und der ehemalige Bildhauer, von modernen Impressionen der Natur und der bildenden Kunst ausgegangen; nicht nur die Menschen, Gestalten von eigenster Prägung, will er plastisch bilden, auch die Atmosphäre um sie herum, die Stimmungen der Landschaft und des wechselnden Moments will er dramatisch fassen. Den dämmernden Morgen „Vor Sonnenaufgang" schildert er, das Erwachen der Natur, den Müggelsee und die schwirrende Wespe; und wenn die Figuren selbst Ibsens noch zuweilen wie im luftleeren Raume leben, so bringt Hauptmann das Um und Mit der Menschen herauf, und er scheint mit Anna Mahr zu sprechen: „Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch: das ist das Beste".

Ob aber solches „Beste" im Theater gilt? Ob Hauptmanns feiner Impressionismus „eigentlich" dramatisch ist? Das Problematische in seiner Kunst, von dem ich sprach, liegt hier; und für die oberflächliche Betrachtung scheint es bereits entschieden, daß dergleichen modischer Unfug allenfalls wohl der Novelle ziemt, doch nicht der Tragödie. Von einem „Wust" der Einzelzüge spricht eben so derb wie unzutreffend Herr Neumann-Hofer; und sein kritischer Verstand, der sich das erste Mal in besagtem Wust noch verlor, steht nun betroffen still vor seiner „belanglosen Fadheit". Ich würde zwar nicht so hanebüchenen Urteilen, aber vielleicht den feiner geformten trauen, erinnerte ich mich nicht gar zu gut, wie der gleiche Vorwurf auch Henrik Ibsen entgegenscholl, vor wenigen Jahren noch:

diese „Nora" ist wohl ein Roman, aber niemals ein Drama, so wies etwa Friedrich Spielhagen nach, so scharfsinnig wie elegant. Spielhagen, der Ibsen über dramatische Wirkungen aufklärt — heute lächelt man darüber; und so wird man vielleicht auch Hauptmanns inneres Drängen auf eine Erneuerung dramatischer Formen noch anders werten lernen — so schnell, wie es uns Modernen gemäß ist.

Ich sage: vielleicht; nicht gewiß. Wenn andere die Wissenden sind — ich bescheide mich zu hoffen und zu glauben; und ich versuche zunächst nur, was eine große poetische Natur will, zu begreifen von eben dieser Natur aus — wie es sich ziemt für den naturalistischen Kritiker. Daß in der Mehrzahl der Fälle nicht das Publikum den Dichter bezwingt — den, der den Namen verdient, meine ich — sondern daß die Genießenden heraufgezogen werden zu den Absichten der Schaffenden, das lehrt alle Kunstgeschichte; und die Frage kann hier nur sein, ob die „Grenzen" des Dramatischen, die Hauptmann zu überschreiten scheint, so scharf gehütet sind, wie die einen versichern, oder ob ein kühner Eroberer sie weitern kann, wie wir anderen es hoffen. Der Versuch jedenfalls bringt künstlerische Anregung und vermehrt unsere Einsicht — wenn wir ihm nämlich entgegentreten mit offenem Sinn; nur wer auf das Gegenwärtige nicht hören will, wer auf das Gewesene pocht und das Gesetzbuch von gestern dem heute Wagenden vorhält — dessen Ohr freilich verschließt sich der neuen Erkenntnis, und er wirft Hauptmann wie Ibsen zu den Novellisten, den „Undramatikern".

Das Problematische in der Theaterwirkung, so hatte die Probeaufführung der „Einsamen Menschen" auf der Freien Bühne gezeigt, steckt zumeist in den mittleren Akten: nach der glänzend plastischen, figurenreichen Exposition, nach der belebten Tischszene und dem ergreifend wahren Zwiegespräch der Gatten im zweiten Akt, Streit und Versöhnung und wiederum Entfremdung, schwankte der Eindruck im dritten und vierten Aufzug, trotz so viel

poetisch starken, geistig vertieften und real geschauten Szenen, um dann freilich im letzten Akt, in dieser Katastrophe von reiner tragischer Kraft, die ihren Schöpfer lobt als ersten Dramatiker, auf seine volle Höhe zu kommen. Von dieser Erfahrung ausgehend, hat die derbe Entschlossenheit der Theatermänner den Dichter bestimmt, in eine kühne Operation zu willigen: der ganze dritte Akt ist gefallen, und als ein „Schauspiel in vier Akten" stellte sich Hauptmanns auch sonst eifrig verkürztes Drama den Hörern des Deutschen Theaters nun vor. Daß wir, die näheren Freunde der Dichtung, dem Walten dieses ungeheuren Blaustiftes nicht gerade mit Entzücken zuschauen, will nicht erst ausgesprochen sein, allein als Theaterbesucher haben wir zu bescheinigen, daß das Herausbrennen des Mittelaktes den Eindruck des Ganzen dennoch nicht antastet, und daß somit jene aussetzenden Momente der Wirkung, welche ein heutiges Publikum vor der Analyse seelischer Vorgänge noch empfindet, in der Vorstellung des Deutschen Theaters auf ein Geringstes verkleinert wurden.

Für die Aufführung haben Herr Direktor L'Arronge als fein und stimmungsvoll inszenierender Regisseur, Fräulein Lehmann und Herr Sommerstorff als Darsteller das Beste getan. Fräulein Lehmann, Hauptmanns Helene und Käte, hat eine über alles Künstlerische hinausweisende individuelle Naturwahrheit, die die Herzen elementar bezwingt; sie kann eintönig werden in ihren nur hingehauchten Klagen, sie kann der feineren Schattierung bewußten Gestaltens entbehren, aber wo die Kraft der meisten Schauspieler nachläßt, da setzt die ihre erst ein: in jenen Momenten stumm bewegten Affektes, wie sie gerade Hauptmanns Gestalten eigen sind. Herr Sommerstorff hat mit seiner Partnerin die mangelnde Beherrschung des Technischen gemein, seine Bewegungen sind sparsam. Er kennt keine Nuancen und virtuosen Einzelheiten, aber seine geistig vornehme Erscheinung, seine sympathische Art, zu sprechen und sich zu geben, stehen dem gelehrten

Johannes wohl an, wenn sie gleich den tiefen tragischen Grund der Gestalt nicht ausschöpfen können.

Sei mir gestattet, mit einer persönlichen Bemerkung zu schließen. Gerhart Hauptmanns Schaffen gehört der öffentlichen Bühne nun an, und welche Bedeutung es für das lebendige Theater gewinnen wird, muß die Zeit lehren. Wir von der Freien Bühne, die wir sein erstes Werk auf die Bretter gestellt haben und die in gewissem Sinne jetzt von ihm Abschied nehmen, müssen uns oft als die „Entdecker" Hauptmanns bezeichnen lassen, bald mit Spott und bald mit Anerkennung. Wir beanspruchen, meine Freunde und ich, weder Columbusruhm noch Hebammenlohn: wir haben nur unsere verdammte Pflicht und Schuldigkeit getan, nichts weiter. Als eines Tages das Drama „Vor Sonnenaufgang" bei mir für die Freie Bühne einlief, habe ich es gelesen und zur Annahme empfohlen wie selbstverständlich: denn wenn die Freie Bühne überhaupt einen Sinn haben sollte, so mußte sie dieses Stück zur Aufnahme bringen, dieses vor allem. Selbst Herr Karl Frenzel, wenn er an meiner Stelle gewesen wäre, hätte nicht anders handeln können, oder er hätte die eigene Idee verneint. Nicht ein Verdienst war es also, das Stück zur Aufführung zu bringen, sondern es wäre ein Verbrechen gewesen, es nicht zur Aufführung zu bringen; und so verzichten wir denn hiermit feierlichst auf jede ästhetische Bürgerkrone vor der Gegenwart wie vor der Zukunft.

Freie Bühne für modernes Leben 25. 3. 91.

ADOLF SONNENTHAL IN BERLIN

I

Nach mehr als zehnjähriger Pause kommt Adolf Sonnenthal, den man den ersten deutschen Schauspieler zu nennen pflegt, nach der ersten deutschen Theaterstadt — und

es erfolgt eine Enttäuschung, so allgemein wie nur zuvor die Erwartung gewesen. Wie erklärt sich das Phänomen, und was lehrt es uns? Sonnenthal kommt vom Burgtheater nach Berlin, zu dessen führenden Künstlern er gehört, vom Burgtheater, das man konventionell „die erste deutsche Bühne" heißt. Das Lieblingskind des Wieners und neuerdings auch ein wenig Sorgenkind, ist es von schmeichlerischer Zärtlichkeit allzeit umgeben gewesen; einer schönen Zierpflanze gleich, die nur in erhöhter Temperatur zu leben weiß, ward es vor den rauheren Lüften des Lebens vorsichtig behütet, und ob es nun am Beginn neuer Kunstzeit den alten Platz behaupten wird, auch nur in der österreichischen Hauptstadt — vor dieser Frage befindet sich das Burgtheater heute. Eine Existenzfrage im eigentlichen Wortsinn; und geschähe es nach der negierenden Einseitigkeit der Wiener Kritik, so müßte auch sie hastig verneint werden. Als jüngst ein modernes Werk von sehr gemäßigter Haltung, Ludwig Fuldas „Verlorenes Paradies" ins Burgtheater einzog, da erklärte griesgrämig Ludwig Speidel: Solche Werke darstellen, heiße die Burg „von ihrer vornehmen Höhe" herabziehen; auf derselben Bühne aber duldete man durch Jahre die schiefen Halbwahrheiten der französischen Gesellschaftsstücke und eine brutale Verballhornung künstlerischer Intentionen wie „Fromont junior und Risler senior" von Herrn Belot.

Nicht Sonnenthals Schuld also, die Schuld des Burgtheaters und seiner kritischen Berater ist es, wenn der Schauspieler nur mit abgespielten Stücken zu uns kam. Wie hätte er denn seinen Rollenkreis modern erweitern sollen, mitten in der Sterilität dieses Spielplanes? Nur in das klassische Drama hat sich der Künstler neu hineingefunden, und er hat, wie der Wiener Theaterwitz sagt, sich allmählich durch sämtliche Titelrollen durchgespielt, von Tell zu Wallenstein, von Faust zu Hamlet und Lear, mit ungleichem Erfolge. Nimmt man seinen Wallenstein als eine gültige Probe, so darf man sagen, daß im

Kostümstück die Größe dieses Schauspielers nicht beschlossen ist, so wenig wie die Größe des ganzen Kunstkörpers, dem er angehört; vielmehr bleibt sein eigenstes Gebiet das moderne Gesellschaftsstück — nur daß leider für uns Berliner dieses Moderne ein Unmodernes geworden ist, ein Bonmot von vorgestern.

Gerade unsere jüngeren Autoren, Dichter und Theaterschriftsteller bezeugen das: Sudermann, Fulda, der Erniedriger des Burgtheaters, auch Philippi suchen den Weg aus dem Salon in das Leben, sie suchen den Zusammenhang aufzuweisen zwischen dem Vorderhaus, das nur einen willkürlichen Ausschnitt unseres Daseins gibt, und dem Hinterhaus, seinem sozialen Korrelat. Von solcher Völligkeit der poetischen Anschauung weiß das Konversationsstück nicht, das die Dumas und Sardou ausgebildet und eine Anzahl deutscher Autoren nachgebildet haben; es erlügt eine Welt, die nicht ist; in der man liebt, nicht hungert; in der die soziale Sorge totgeschwiegen wird, und das bloße erotische Spiel die Existenz lebendiger Menschen zu beherrschen scheint. Es erlügt eine flotte Seelenkunde, die aller Erkenntnis unserer Psychologie Hohn spricht; es läßt seine Personen Gesinnungen wechseln, wie Handschuhe, und vollführt radikale, plötzliche „Besserungen"; der Leichtsinnige wird vernünftig, der Verschwenderische sparsam, der Hartherzige weich und der Grobe höflich. Kurz, die besten Fortschritte der modernen Poesie, die ganzen verfeinerten Methoden der Analyse und der Beobachtung kennt dieses altmodische Pariser Gesellschaftsstück noch nicht; und zu einer Zeit, da Novelle und Roman in voller Entwicklung nach vorwärts drängten, ließ es das Theater still stehen und erstarren in Konvention, in Schablone.

Und nun, eben da ein frischer Frühlingswind auch durch unser Drama bläst, kommt in Sonnenthal der glänzendste schauspielerische Repräsentant der absterbenden Zeit zu uns gezogen. Bewunderung empfängt ihn, wie sie ihm ge-

bührt, aber sie erwächst auf einem wahrnehmbaren Untergrund von Zweifel und Zurückhaltung. Auf der Höhe seiner Kunst steht der Gast, niemand bestreitet es; aber es ist seine Kunst, ist alte Kunst, und unser Sehnen geht nach neuer. „Andere Zeiten kommen, es lebt ein anders denkendes Geschlecht!" Nicht nur den einzelnen Darsteller, das ganze Milieu, aus dem er stammt, kennzeichnet dieser Gegensatz; und es muß sich an dem Wendepunkt, an dem wir stehen, schnell entscheiden, ob das Burgtheater die „vornehme Höhe" eines Komtessentheaters nur bewahren will, und ob sich dem Hoftheater in vollem literarischem Kontrast ein Wiener Volkstheater entgegenstellen soll, mit neuer schauspielerischer Tradition.

Als ein Zeuge der alten Wiener Tradition aber, als der Zeuge reich entwickelter darstellender Kunst ist uns der Gast willkommen und wert. Zwar entwickelt sich sein bestes Können erst mitten in dem Ensemble, dem er so lange nun in hohen Ehren angehört; ein Gastspieler wie Herr Haase und Herr Possart, ein Solospieler ist Sonnenthal nicht; seine Glut wird wärmer am Fonds des andern, persönliches Zueinanderspiel ist ihm inneres Bedürfnis geworden, und: „Ich brauche deinen Blick!", so ruft er dem Nachlässigen wohl zu, der ins Publikum guckt, statt in das Auge des Partners. Aber seine außerordentliche Beweglichkeit und Wärme, diese Herrschaft über die gesamten mimischen Ausdrucksmittel, die den Künstler auszeichnet, diese spielende Sicherheit, mit der er die Skala der Empfindung hinaufklimmt und herunter, machen seine Darstellung, so wenig sie Selbstzweck zu sein scheint, doch zu einem Schauspiel an sich; nicht nur mit ganzer Seele, auch mit ganzem Körper ist Sonnenthal bei der Sache, er ist belebt und bewegt bis in die Fingerspitzen, bis in die Fußspitzen hinein, und so faßt er auch den Zuschauer ganz, mit nie versagender Sicherheit. Von diesem vollendeten Kavalier mit dem schönen Silberhaar und dem bestechenden Lächeln, von diesem in plumper Leiden-

schaft aufwallenden Schweizer Geschäftsmann spannt es sich, wie elektrische Ketten, zu den Sinnen und Nerven der Hörer; und erst wenn der Vorhang zum letztenmal gefallen ist, wird es uns wieder völlig bewußt, daß diese liebenswürdige Koketterie im Grafenrock, daß diese chargierte Unbeholfenheit im faltenreichen Arbeitsrock Theaterstil sind, nicht Natur, und daß die moderne Poesie anders gerichteten Idealen zustrebt als Adolf Sonnenthal und das alte Burgtheater.

Freie Bühne für modernes Leben 8. 4. 91.

II

Zum zweitenmal ist Adolf Sonnenthal als Frühjahrsgast bei uns erschienen, und zum zweitenmal versetzt er die Kritik in die unerwünschte Lage, ihre Bewunderung für sein schauspielerisches Genie einschränken zu müssen durch mannigfach Wenn und Aber. Nicht frische Blumen und Früchte brachte dieses Mädchen aus der Fremde uns mit jedem jungen Jahre mit, sondern getrocknetes Obst von zweifelhafter Güte, überalterte Gaben aus der Konservenbüchse; darf man sich wundern, wenn sie mit gemäßigtem Behagen nur genossen werden? In der Physiognomie des Gastspiels hat sich gegen die vorige Spielzeit wenig geändert; damals so wenig wie heute erweckten die Stücke, welche Herr Sonnenthal gewählt hat, eine literarische Teilnahme; in der Physiognomie des Publikums aber hat sich manches geändert; allgemeine Erwartung einer erlesenen Hörerschaft empfing den Gast, als er nach langer Abwesenheit voriges Jahr wiederkehrte; heute ist der festliche Glanz verschwunden, der über dem Saal von damals lagerte, und in nichts unterscheiden sich jetzt die Sonnenthalabende von dem Anblick, den der tägliche und alltägliche Theaterbetrieb uns gewährt.

Adolf Sonnenthal wünscht sich mehr, darf mehr wünschen als gemäßigte Zustimmung; und so erklärt sich leicht

das Unbehagen, das aus einem öffentlich mitgeteilten Gespräch des Gastes uns mit erstaunten Augen anblickt. Wo ist der Feind? fragt Sonnenthal und trifft ihn, kaum braucht es gesagt zu werden, im modernen Realismus; oder vielmehr nicht in dem Realismus selbst, sondern nur in einem Popanz, den er sich von jener aufs „Gemeine und Häßliche" gewendeten neuen Richtung schauspielermäßig zurecht gemacht hat. Er aber will nicht „Grübler und Tiftler" spielen, sondern Menschen, die ein Herz in der Brust haben; und darum wendet er von Ibsen sich scheu ab und wählt sich — Scribes frisierte Lustspielpuppe, den Bolingbroke, zur Berliner Antrittsrolle aus.

Und noch einmal fragt der Künstler: Wo ist der Feind? und er findet ihn, von der Sache zur Person hinabsteigend, in dem Namen Emanuel Reicher. Der steht gerade nicht neben ihm auf der Residenzbühne, aber er fühlt doch, daß sein Schatten hinter ihm steht, und daß für den gegenwärtigen Berliner Theatergeschmack Reichers Name dasjenige zu umschließen scheint, was an dem Landfremden von der Donau vermißt wird. Allein Herr Sonnenthal hätte von der Bühne nicht fortzublicken brauchen, auf der er sich eben bewegt, in seiner nächsten Umgebung auch hätte er die frisch aufquellende Begabung eines Modernsten erblicken können, eines vom „letzten Boot" der Schauspielkunst: ich meine Herrn Rittner, der als Partner des brillanten Bolingbroke einen köstlich schlichten Masham ins Leben stellte. Wie drei Generationen, charakteristisch unterschieden nach Art und Ziel, stehen diese drei Schauspieler da: Sonnenthal ein bewährter Meister seiner Kunst, im Beginn der Sechzig von bewunderungswürdiger Frische noch; Reicher an der Schwelle der Vierzig, im kräftigsten Besitz seiner Gaben, gereift und sicher; Rittner im Beginn der Zwanzig, mehr Hoffnung noch als Erfüllung, aber mit jugendfrohen Instinkten einem Neuen zugewandt. Drei Österreicher, aus drei sehr verschiedenen Provinzen kommend, geographischen und geistigen Pro-

vinzen: Sonnenthal ein Ungar, eine ritterliche Erscheinung, warmblütig, von starker Herzlichkeit; Reicher aus polnischem Lande, aber heimisch geworden im Norden, wo Verstand und Scharfsinn seiner Rasse gelten; Rittner ein Schlesier vom Dorfe, in dem rustikal gesunde Natur und Wiener künstlerische Lehrjahre sich eigenartig mischen. Jeder der drei steht auf dem Platz, an den ihn das Gesetz der Zeit gestellt hat: nicht der altmodische äußerliche Zufall der „Glas Wasser"-Theorie, die aus kleinen Ursachen große Wirkungen herleitet, sondern das neuentdeckte Gebot des Milieus, das gerade an hervorragenden Naturen seine sichere Stärke zu erweisen liebt.

Im Burgtheater wurzelt Adolf Sonnenthal, und mit lernbegierigem Eifer hat er in jungen Jahren die ganze breite Tradition der Wiener Kunst in sich übergeführt. Ohne die eigene Natur zu verlieren, hat er von den Anschütz und Fichtner das Beste aufgenommen und steht nun da, wie der gute Geist des Burgtheaters: sein verehrtestes Haupt, Bewahrer und Mehrer seines Ruhmes. In diesen Strom sind viele Quellen hineingeleitet; aber die ursprüngliche Mischung ist geblieben, die sie war: die Vereinigung von Natur und Stil. Hatte Schröders großes Beispiel den Realismus in Wien heimisch gemacht, die Errungenschaft niederdeutscher Schauspielkunst, so war von Weimar her die Kunst der klassischen Zeit erobernd vorgedrungen, und der charakteristischen Gebärde der Hamburger Schule hatte sie den idealisierenden Schwung beigesellt, den Faltenwurf und die bewußte Meisterschaft über die Sprache. Daß darüber die Treue gegen die Wirklichkeit jemals verloren gegangen wäre, ward von keinem Schauspieler des Burgtheaters wahrgenommen; und noch heute fragen erstaunt die Sonnenthal, wenn sie von neuem Verismus hören: Natürlich? Ja, das sind wir doch immer gewesen; natürlich! Schon von Schröders Zeiten her!

Den Burgtheaterstil aber, den Sonnenthal in Wien vorfand, half die Zeit zwischen der Revolution und den deut-

schen Kriegen moderner ausprägen; das französische Konversationsstück, wie es von 1850 bis 1870 blühte und wucherte, gab der Kunst neue Aufgaben, und eifrig war Heinrich Laube am Werk, sie seiner Bühne zu vermitteln. Hier war Eleganz oberstes Gesetz, Liebenswürdigkeit, kavaliermäßige Gesinnung; das Hinterhaus war noch nicht erfunden, auch das Vorderhaus zeigte eine aristokratische Fassade, Wappenschmuck und gesicherte Vornehmheit. Das Herz freilich, von dem Sonnenthal träumt, das Herz ging oft leer aus; und wenn darum ein deutscher Dichter aus den Bedingungen unserer Gegenwart heraus seinen „Grafen Waldemar" den Franzosen entgegensetzte, griff die Kunst des Schauspielers mit doppelter Lust nach der lohnenden Aufgabe und schuf sie zur Gestalt von bezwingender Eigenart plastisch aus. Dieser Waldemar lebt, auch für uns Heutige: die Schwermut und Leichtigkeit zugleich im gelangweilten Grafen, das humoristische Getändel mit der nichtigen Umgebung und das Erwachen seelischen Ernstes, die Sehnsucht des Siechen, gesund zu werden, des Gealterten, aus dem Jungbrunnen ein Neuer aufzutauchen — all dies Schwingende und Schwebende der Stimmung bringt Sonnenthal mit vollendeter Kunst zum Ausdruck, mit jenem verhaltenen Anteil des Gemüts, den die Aufgabe fordert, und in liebenswürdigster Selbstsicherheit. Weil aber Wirkung das unverbrüchliche Gebot seiner Kunst bleibt, und weil das Gefühl, auf der Schaubühne zu stehen, ihn niemals verläßt, neigt er, auch wo die Natur der Dinge den Effekt ausschließt, dazu hin, ihn dennoch herauszuholen, herauszuschmeicheln, herauszulisten: in seltenen Momenten des Waldemar, in manchen des Bolingbroke wird er theatralisch, die naive Koketterie des eleganten Mannes wird zur fatalen Bewußtheit, eine Rücksicht auf das Publikum, ein Spielen ins Publikum wird wahrnehmbar, und selbst die äußerlichen Mittel einer tieferstehenden Kunst, das Überschnappen der Stimme, die kleinen Griffe der Virtuosen werden nicht

ganz verschmäht, um Heiterkeit unkritischen Hörern abzulocken. „Chargieren", so nennt es die Theatersprache, aber die Natur hat, wie mit so viel Theatergerechtem, auch damit nichts, nichts zu tun.

Auch Herr Reicher hat einst als ein jüngerer Schauspieler gewußt, was Chargieren ist, aber die moderne Entwicklung hat ihn gelehrt, die Chargen zu lassen und die Menschen zu suchen. Mit der ersten Aufführung der „Gespenster" hat er sich im Jahre 1887 als ein Realist entdeckt und hat seither auf freien und unfreien Bühnen die Fahne des Naturalismus mit steigendem Erfolge flattern lassen. Er ist der bewußte Meister der neusten deutschen Schauspielkunst geworden und rüstet sich eben, in Sonnenthals Heimat selbst einen kräftigen Vorstoß zu wagen. Seine tiefdringende Gabe der Charakteristik, seine schauspielerische Wandlungsfähigkeit, sein Scharfsinn und seine reiche Beobachtung sind von allen erkannt, und keiner, der seinen soldatisch duldenden Rittmeister im „Vater", seinen liebenswürdig-starren Pastor Manders gesehen hat, wird das fest umrissene Bild wieder verlieren. Jedes seiner Verdienste empfinde ich willig und freudig — aber ich glaube dennoch nicht, wie kritische Zeitgenossen, daß hier ein letztes Wort der Schauspielkunst gesprochen ist. Denn letzte Worte in der Kunst gibt es für mich überhaupt nicht; und also auch auf dem Theater nicht, das ewig sich umbilden muß, wie das Leben.

Stil und Natur einigten sich in Sonnenthal. Reicher hat auf den Stil verzichtet und entdeckt, daß Natur allein, wie den Dichter, so den Schauspieler tragen kann. Weil aber die Entdeckung neu, überraschend war für seine Zeit, ist ein Akzent des Bewußten in diese moderne Realistik mit hineingekommen, den zu überwinden nächste Aufgabe sein muß — für den Dichter wie den Spieler. Natur ist immer schlicht, die Knalleffekte bringen erst die Menschen in sie hinein; Natur auf dem Theater aber verliert leicht ihre Keuschheit, sie bietet sich dar auf dem Präsentierteller,

sie wird inne, sie zeigt, daß sie Natur ist — und hört im selben Momente auf, es zu sein. Naivität, die von sich weiß, ist nicht länger Naivität; und wenn ein Schauspieler erst zu sprechen scheint: seht her, wie natürlich ich bin! so guckt ihm die Unnatur schon grinsend über die Schulter.

Nun fängt aber für die meisten, auf der Szene wie vor der Szene, Kunst erst da an, wo bewußte Gestaltung ist, Wirkung, Sicherheit; und die Schwierigkeit für die Modernen ergibt sich: zwischen dem Zuviel und Zuwenig den schmalen Mittelpfad mit sicherem Instinkt zu halten und aus der Skylla des Übertreibens nicht in die Charybdis des Untertreibens, sozusagen, zu geraten. Herrn Rittners werdende Begabung neigt zu diesem Zweiten noch, aber es ist der Fehler seiner Tugend, der hier waltet; ein Schritt über das Bisherige hinaus scheint ihm glücken zu sollen, der Schritt vom leis bewußten Naturalismus zum selbstverständlichen Naturalismus. Daß sich hier ein neues Wollen der Schauspielkunst andeutet, ließ selbst die flache Aufgabe des Masham im „Glas Wasser" erkennen. Lachwirkungen, wie Sonnenthal, entfesselt Herr Rittner nicht, aber ein inneres, heiteres Behagen weckt er an diesem naiven Glückskind, dieser märchenhaften Einfalt vom Lande, um die eine Malborough und eine Königin streiten. Er will überhaupt nicht wirken, er will sein, schlicht und herzhaft sein, was die Sache fordert; und während Sonnenthal die Leute amüsierte, doch nicht die Anschauung eines Menschen gab, ließ er in einfacheren Umrissen eine Gestalt erstehen von liebenswürdigem Humor. Das, was die Situation fordert, ist er jedesmal ganz: die Stärke seines Temperaments dämpft sich zur Weichheit ab, seine Intelligenz überwindet sich zur Borniertheit, und dieser Masham wird dumm, dumm bis in die Nasenspitze. Wo Sonnenthal dem Publikum liebenswürdig Honneurs erweist, zeigt Herr Rittner ungeniert seine Rückenansicht, daß Goethe sich entsetzt hätte; und wo Sonnenthal die Vorzüge seiner herrlichen Gestalt kunstbewußt ins The-

aterliche stellt, verzichtet er, der jugendliche Liebhaber, darauf „schön" auszusehen und will nur eines sein: charakteristisch. Das sind nicht nur Eigenschaften eines Anfängers, das ist eine ganz moderne Natur, die sich durch Belehrungen der Theaterschule und der Provinz sicher hindurch gerettet hat; und die nun, von einer Glückswelle in die Hauptstadt geworfen, alles aus sich herauswickeln mag, was auf dem Wege der deutschen Schauspielkunst in der gegenwärtigen Stunde verheißungsvoll winkt. Vor ihm liegt noch als Ziel, was die beiden anderen bereits erreicht haben; wie Frühling, Sommer, Herbst scheinen diese drei Künstler, jeder von spezifischer Art, jeder in seiner Stellung bedingt durch die Zeit und die Stunde.

Nation 23. 4. 92.

III

Ihren tiefsten Stand hat Sonnenthals Kunst in „Wahn und Wahnsinn" genommen: mit der Literatur hat das krasse Machwerk nichts zu tun, und wenn je ein großes Talent sich an Unwürdiges verschwendet hat, so geschah es hier. Oder sollte unser Wiener Gast am Ende geglaubt haben, mit diesem Peinlichkeitsstück den Berliner Realisten eine Höflichkeit zu erweisen? Das wäre freilich ein trauriger Irrtum; denn weiter kann nichts vom Geist der Moderne entfernt sein, als dieser Theaterwahnsinn eines englischen Theaterlords. Wenn die Neueren den Blick hinabrichten in die Abgründe der Menschennatur, wo Sinn und Wahn sich befehden, so schildern sie ernst das schaudernd Wirkliche; dieser namenlose Alte aber staffiert das tiefste Leiden gefühllos zu einem virtuosen Wunder aus, er treibt mit Entsetzen Scherz, und voll Unmut wenden wir uns ab von der verlogenen Peinlichkeit. Auch die reiche Kunst, mit der Sonnenthal die packende Angst des Wahnsinnigen, sein seliges Erwachen aus langer Geistesnacht ausspricht, kann über das zu-

sammenhanglose, unpsychologische Gepludere nicht hinforthelfen; und die Bewunderung, auf die er sonst gerechten Anspruch hat, hier müssen wir sie versagen. Wenn mir jemand auch noch so gewandt auf dem Klavier Tonleitern und Übungsstücke vorspielt, so werde ich doch nicht viel mehr als seinen Fingersatz zu loben haben; soll ich sein Herz erkennen, muß er mir schon Beethovensche Sonaten geben.

Sein Herz hat Sonnenthal, seine Wärme und die Intensität seines Empfindens in Freytags Conrad Bolz hineingelegt und starke Wirkungen damit erzielt — ohne doch die Figur, die der Dichter geschaffen, kongenial nachzuleben. Menschen, die ein volles Herz in der Brust haben, wünscht sich nach eigenem Geständnis Herr Sonnenthal herbei; Conrad Bolz aber hat, wiederum nach eigenem Gständnis, nur so ein „kleines Taschenherz für den Privatgebrauch". Sonnenthal ist vornehm, von eleganten, aber unveränderlich feststehenden Bewegungen, und es bleibt in ihm, auch wo er sein humoristisches Licht leuchten läßt, ein Untergrund von Ernst und Schwere; Freytags Bolz dagegen ist veränderlich, kapriziös, ein Schalksnarr und ein Eulenspiegel, und wenn unsere Sprache das Wort burschikos noch nicht besäße, sie müßte es für ihn erfinden. Kurz, Conrad Bolz ist aus einer ausgeprägt germanischen, einer spröden norddeutschen Natur heraus geboren, die Empfindung in einem Scherzwort ersticken möchte; und unser Gast ist ein Ungar, weich, warm, von melancholischer Würde.

Gustav Freytags Bolz also, wenn ich die Gestalt recht verstehe, gibt Sonnenthal nicht; doch das möchte noch nichts entscheiden, käme nur die Gestalt als eine individuell glaubhafte an sich heraus. Allein wer eben von den anderen Sonnenthalschen Rollen herkommt, wird den zur Konvention, zur Manier gewordenen Stil des Künstlers, das theatralisch Gesteigerte unschwer wahrnehmen; und gerade darum prägt es sich so deutlich hier aus, weil

Aufgabe und Persönlichkeit sich nicht decken. Dieser Conrad Bolz hatte den Grafen Waldemar noch nicht recht ausgezogen; und wie sich Sonnenthal hat und bewegt, mit eindringlichen, beredten, aber wohlabgemessenen Gebärden, einmal wie allemal, das wissen wir nun nachgerade auch und sehen ohne Überraschung jetzt die erste Position und jetzt die dritte herannahen. Und weil so viel fixierte Kunst hier wirksam ist und so wenig flüssige Bolzlaune, nimmt ein zweifellos innerlicher Darsteller dennoch zum theatralischen, zum äußerlichen seine Zuflucht; seine Stimme bewegt sich dem Effekt zuliebe in unaufhörlichem, unmotiviertem Auf und Ab von hohen Baß- und schrillen Fisteltönen, und wenn der Bolz etwa sagt: Für den Professor Oldendorff spring ich ins Wasser — so schnappt auf „Wasser" Sonnenthals Organ (obgleich doch das Wasser tief ist) launisch in die höchste Höhe. Seine große Szene am Tische Piepenbrinks, so klug sie auch eingeteilt ist und so sicher sie zündet, bringt Sonnenthal überlegen, wie ein Schauspieler heraus, nicht in naivem Übermut des Moments; und wie ein Schauspieler blinkt er auch seinem Kämpe triumphierend zu, als der Spaß beginnt: Sieh, was ich für 'n famoser Kerl bin! Zu diesem irrealen Bolz stimmt es denn trefflich, daß er Piepenbrinks Wein aus leeren Flaschen in leere Gläser füllt; den Inhalt des Gelbgesiegelten zu verschmecken, das möchte ihm die Theaterstimmung verderben, und irgendein unvorhergesehener Zufall könnte störend eingreifen; ein naturalistisches Abweichen vom Vorherbestimmten könnte nötig werden, ein Improvisieren — und der Mann der schauspielerischen Improvisation ist nun einmal Adolf Sonnenthal nicht.

Zwei heimische Darsteller haben sich neben dem Gast im Interesse des Publikums lebhaft behauptet: Herr Pagay, der seinen drollig rührenden Schmock in satten Farben malte, und Herr Reusch, der seinen Bellmaus schlechter Überlieferung entgegen in ernsthafter Schüchternheit spielte. Die zahllosen Bellmäuse, die über unsere

Theater wimmeln, haben die Figur allmählich zur Karikatur gemacht, sie outrieren die Ängstlichkeit des guten Jungen und stoßen ihn mit starker Absicht in komische Wirkungen hinein; sie überladen die Rolle mit allerlei Druckern und Extempores, und selbst ein so ursprüngliches Talent wie Herr Vollmer vom Hoftheater hat sich diesem geschmacklosen Schlendrian der Tradition nicht entzogen. Herr Reusch hat die diskreten Linien der Gestalt wieder hergestellt, den Typus des heimlichen Lyrikers mit den treuen deutschen Augen, schwärmerisch und schüchtern, ungelenk im Äußeren, aber goldenen Gemüts: und wenn uns dieser journalistische Typus des Vormärz heute auch etwas fremd anblickt, ganz ist er der Gegenwart nicht entschwunden, und immer noch kann man rührende deutsche Jünglinge aus verschwiegenen Taschen, in unerwarteten Augenblicken Lyrik in Goldschnitt verschämt hervorziehen sehen.

Es mag überflüssig scheinen, nach den Bemerkungen, die ich an die Darstellung der „Journalisten" soeben knüpfen durfte, noch von dem Stück im besonderen heute zu reden; denn ein Werk, dessen Figuren so bestimmte Anschauungen gewähren und fordern und das seit vierzig Jahren sich unverändert wirksam erhielt, braucht seinen Wert nicht erst von frischem zu erweisen. Allein es ist gerade bei der jüngsten Aufführung so viel Übertriebenes, glaube ich, von den „Journalisten" ausgesagt worden, daß ein Wort der Schätzung noch gestattet sein mag. Man preist das Lustspiel als ein Muster- und Meisterstück unserer Literatur, man stellt es neben „Minna von Barnhelm" — und das scheint mir ebenso stark daneben zu greifen, als wenn ein künstlicher Gegensatz konstruiert wird zwischen diesem Stück und den Bestrebungen der Neusten. Der Affekt und das Pathos ist Freytags fein empfindender und sicher gestaltender Dichtung versagt gewesen in alle Wege; und wir danken es Henrik Ibsen, dem großen Zertrümmerer des Alten, daß er uns wieder

gelehrt hat, neben den wirksamen Lustspielen des Theaters auch die mächtige Tragikomödie des Lebens ergriffen mitanzuschauen.

Nation 30. 4. 92.

MAETERLINCKS MALEINE

Seit mancher Zeit klingt die Forderung zu uns herüber, aus dem Westen und dem Norden: von der Überwindung des Naturalismus. Psychologisten heißen sie sich, Decadents, Etats-d'âmisten, Symbolisten und Neuidealisten, die den Kampf mit dem Drachen wagen und vollbringen wollen. In die Mitte gestellt zwischen die Alten und diese Jüngsten, scheint den armen Naturalismus tödlich Übles zu bedrohen: geht er jenen „entschieden zu weit", so geht er diesen „entschieden nicht weit genug"; und da sie, die Jüngsten, prinzipiell nur Zukunftsmusik blasen, da sie nur um die künftige „Phase der Literatur" zu sorgen wissen, so muß der Gegenwart gewordene Naturalismus, Eigentum der Philister, hinter ihren Fortschrittsbeinen trauernd zurückbleiben. Unreif und lärmend und gigerlhaft kokett wie diese Forderung zu uns getragen wird, scheint doch ein Grund nicht gegeben, prinzipiell sie zu bekämpfen. Auch ich halte den Naturalismus nicht für das letzte Wort der Kunst: einmal, weil ich überhaupt an kein letztes Wort der modernen Kunst glaube, und sodann, weil in der ungemein fruchtbaren Einseitigkeit, in der ungemein tief aus den Bedürfnissen der Zeit geschöpften Modernität, welche den Naturalismus sieghaft gemacht hat, auch die Bedingungen liegen müssen zur Überwindung des Naturalismus durch ein Neues. Ob aber die Stunde dieses Neuen schon da ist, schon für uns Deutsche da ist — das allein kann hier die Frage sein.

Im Ausland ist die Gegenbewegung entstanden, bei den Franzosen und Schweden, nicht bei uns. Das gäbe

keinen Anlaß, sie zu verneinen, denn auch der Naturalismus ist nicht auf deutschem Boden gewachsen. Allein wenn dieser eine gemeinsame europäische Erscheinung ist, die von den Russen und Norwegern hinunterläuft bis zu den südlichen Veristen, so antwortet jener neusten Reaktion kein internationales Bedürfnis, kein deutsches Bedürfnis zumal. Wir blicken nicht auf ein halbes Jahrhundert naturalistischer Literatur zurück, wie die Franzosen, die von Balzac über Flaubert zu Zola gelangt sind; wir stehen vielmehr erst im Beginn einer Entwicklung, die sich nur nach eigenen Gesetzen ausleben muß, und die sich die Stichworte fremder Zungen nicht holen will. Nicht neue Richtungen gilt es künstlich zu importieren, sondern daß die Individuen, die von gemeinsamen Ausgangspunkten abmarschiert sind im Beginn, jetzt frei und voll und rein sich entfalten. Keine Schulen, keine -ismen und -ianer brauchen wir, sondern dichterische Persönlichkeiten: nicht mehr, aber auch nicht minder.

Als eine reizvolle exotische Pflanze also, nicht als ein nützliches Produkt, das auch wir anbauen sollen, erscheint mir die Poesie fin de siècle, die von Bourget und Huysmans und den anderen ausgeht. Es ist viel künstliche Temperatur darin, und unser nordisches Klima, glaube ich, verträgt sie nicht. Charakteristisch genug hat darum Maurice Maeterlinck seine lyrischen Gedichte „Serres chaudes" genannt: Treibhausluft zog sie groß, und in Treibhausluft nur leben sie; ein gesunder germanischer Wind bläst ihnen den Atem aus.

In jener belgischen Dekadenz, die in der Zeitschrift „Die Plejade" ihren Sammelpunkt hat, ist Maurice Maeterlinck der große Stern; Octave Mirbeau hat ihn letzten Sommer „entdeckt" und zu einem neuen Shakespeare ausgerufen — eine Übertreibung, die man selbst dem Shakespeare-Unverständnis der Franzosen nur schwer verzeiht. Zwei Kleinigkeiten fehlen ihm dazu: die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen, und die Fähigkeit, dramatisch zu

wirken; und der Dichter selbst scheint es zu empfinden, wie wenig er auf die Bühne gehört, auf die gemeinen Bretter, die die Welt der Vordekadenz bedeuten: darum will er nicht von lebendigen Menschen, sondern von Puppen sein Werk agiert sehen, dieses Schattenspiel, das lieber Stimmungen auffaßt als Handlungen und Individuen, das die Furcht, das Grauen, die Reue zu Vorgängen symbolisiert, doch nicht Personen vor uns entwickeln will.

Shakespearisch in der Dichtung kann nur das äußere Gerüst der Fabel anmuten, dieser hamletisch-melancholische Prinz Hjalmar etwa, eines fabelhaften Königs Hjalmar von Holland Sohn, der die „Prinzessin Maleine" heimführen soll, die Tochter des Marcellus, „Königs eines anderen Teiles von Holland". Doch ein Streit bei der Verlobung, durch Anna angefacht, die entthronte Königin von Jütland, die die Konkubine des alten Hjalmar geworden, läßt die beiden Fürsten in Zorn auseinandergehen; die Königskinder aber, so lieb sie sich gewonnen haben in schnellem Sehen, können nicht zu einander: die Feindschaft ist gar zu tief. Maleine, um den Ungehorsam ihrer fünfzehn Jahre zu brechen, wird in den Turm gesperrt, Prinz Hjalmar in seiner Willenlosigkeit läßt sich mit Ugylane verloben, der Tochter der bösen Königin Anna, die zugleich potipharisch nach ihm ausschaut. Krieg entbrennt, elementare Ereignisse, wilder Brand und ungeheure Katastrophen zerstören das Reich des Marcellus, Hjalmar ist Sieger; Maleine aber gilt für tot. Aus ihrem Turme hervorgekrochen gerät sie, von der treuen Amme begleitet, in dichten Wald, entgeht drohenden Gefahren unter Bettlern und Bauern und verdingt sich als Dienerin am Hofe Ugylanens; sie findet sich zur nächtigen Stunde an Stelle jener bei Hjalmar ein, im Garten beim plätschernden, leuchtenden Wasser, gibt sich zu erkennen und wird zum zweitenmal die Verlobte des Prinzen; die böse Anna aber, von dem schwachen König zögernd unterstützt, vergiftet sie, erwürgt sie;

den König packt Reue, er verrät sich freiwillig; der Sohn ersticht zuerst die Konkubine des Vaters, dann sich selber, und nur der Alte bleibt krank im Hirn, von Gewissensqual geschüttelt zurück.

Die Vorgänge, man sieht es, sind ohne Eigenart: bekannte Kombinationen bekannter Motive. Nicht in ihnen liegt das Neue der Dichtung, und sie sind flüchtig entwickelt, schattenhaft, sprunghaft; in das Werden der Handlung, in die treibenden Ursachen der Entschlüsse blicken wir nirgends hinein, wir sehen weder deutlich, was den ersten Streit entfacht, noch welche psychischen Motive diese böse Frau aus Jütland denn bewegen. In schnell vorüberhuschenden Szenen intime Stimmungen abzuschildern mit allen Schattierungen, mit allen Tönen, treu und exakt und pedantisch, das ist es, was dem Dichter glückt; er läßt die umgebende Natur, Sonne, Mond und alle entfesselten Elemente teilnehmen an seinen Vorgängen, um ihre Schaurigkeit zu vermehren, und scheut sehr starke Mittel nicht, uns das Gruseln zu lehren.

Trotz aller breiten Manier, trotz dem an Ollendorfs Grammatik gemahnenden Frage- und Antwortspiel solcher Szenen sind hier ohne Zweifel starke Wirkungen auf die Nerven vollbracht, denen sich kein moderner Leser ganz entzieht. Es spielen neben dem alten Apparat der Romantik, neben archaistischer Steifheit viel neue Effekte mit, die die Ausdrucksmittel der Kunst vermehren helfen — und das ist immer ein Gewinn, der nur den wirklichen Künstlern glückt. Nicht umsonst ist diese Neuromantik der Symbolisten durch den Naturalismus hindurchgegangen: sie hat von ihm gelernt reichere Wirklichkeitselemente aufzunehmen, wenn sie sie gleich willkürlich auswählt aus der Region des Schreckhaften; sie hat gelernt die Umwelt besser erfassen und selbst in ein Schattenspiel wie diese „Princesse Maleine" etwas von lokalem Kolorit, das Meer, die Schiffe, die Sümpfe von Holland hineinbeziehen. Sie hat die Klarheit der

Sprache gelernt, diese präzise Anschaulichkeit, welche Natur gibt statt romantischer Phrase; kurz, ihre besten Resultate hat sie doch aus dem Modernen gezogen, aus dem Naturalismus — nur daß sie ihn mit vielem Überlieferten, mit romantischem Spuk verquickt hat. Darum hat es mit der Überwindung des Naturalismus einstweilen gute Wege; wir wollen ihn nicht eher zum alten Eisen werfen, als bis wir das neue im Feuer rötlich glühen sehen.

Freie Bühne für modernes Leben 15. 4. 91.

LUDWIG FULDA: DIE SKLAVIN

Der Streit um das Theater scheint in diesem Jahr eine andere Form annehmen zu wollen: weniger die Frage des Naturalismus beschäftigt im Für und Wider literarische Gemüter, als vielmehr die Frage nach den inneren Bedürfnissen der Bühne; was die Bretter tragen und nicht tragen, diskutiert man, man möchte den reformierenden Ernst der jungen Welt ablösen durch ein leichteres theatralisches Vergnügen, und der „Durst nach Heiterkeit", da er ein bayrisch echtes nicht haben kann, befriedigt sich unwählerisch an Dünnbier. Der Vertreter der Berliner Intelligenz unter unseren geschätzten Kollegen gar, Karl Frenzel, ist in seiner Unlust an allem, was den Dunstkreis der Freien Bühne berührt, zu der seltsamen Position gelangt, die Götter seines ästhetischen Lebens bei den Schwankdichtern nur zu suchen: Ibsen und Tolstoi, Anzengruber und Hauptmann bestreitet er, um begeistert den Dreibund zu feiern von Lindau, Lubliner und Blumenthal. Und das Lachen der Menge gibt ihm recht, die zahlend beweist, wie überflüssig der Versuch blieb, das Theater in den Zusammenhang moderner Kunst einzureihen; darum fort mit den Reformen und Platz und Luft geschaffen, „Großstadtluft" für die Amüseure!

Gegenüber so sehr theoretischen und so sehr — praktischen Erwägungen erscheint im Deutschen Theater eben recht zur Zeit „saisongemäß" Ludwig Fuldas neues Schauspiel. Hier haben wir auch einen Autor, der einmal auf dem Wege schien, ein Amüseur zu werden, feiner wohl als die vorhergehende Generation der Theaterlieferanten, aber doch unwählerisch in den Mitteln, spaßhaft und unliterarisch; aber mitten in der „wilden Jagd" hielt er inne, erschreckt von diesem ungeheuren Lacherfolge; erschüttelte nachdenklich den klugen Kopf, sann sich immer fester hinein in die Probleme der Zeit und zwang seinem leis widerstrebenden Temperament zwei soziale Schauspiele von ernstem Wollen ab. Zwar Satiriker war er immer gewesen; aber den lächelnden Spott, der über die vier Wände des Salons nicht hinausblickte, lernte er nun vertiefen, und Ibsen und die anderen der Freien Bühne ließen ihn neue Ideale anschauen, für die er die alten opferte. Eine Art Vergangenheitskultus sprach aus Fuldas ersten Stücken noch, aus der „wilden Jagd" und „Unter vier Augen", dem graziösen Einakter; die gute alte Zeit, die noch Zeit hatte, wird gefeiert, die Postkutschenromantik, der stille Teetisch mit der Hängelampe; und noch werden die „Rechte der Frau" verspottet, aus der berühmten Künstlerin sollte eine geduldige Hausfrau lieber werden und eine gute Köchin. Es ist ein weiter Schritt, in der geistigen Anschauung wie in den künstlerischen Mitteln, von hier bis zum jüngsten Drama; nicht zurück blickt der Dichter mehr, sondern mutig nach vorwärts in eine neue Zeit freieren Seins, wo die „Hörigkeit der Frau" überwunden ist, wo die „Sklavin" die Fesseln zerbricht, und kein „verlorenes Paradies" mehr als entschwundenes Ideal betrauert wird.

Diese Entwicklung des Dichters im ganzen ist es, mehr als das einzelne Stück, welche mein literarisches Interesse erweckte. Ein Weg, wie ihn Fulda eingeschlagen hat, wird nicht ohne Opfer beschritten: manches leichtere Gepäck wohl mußte zurückbleiben, das der Wanderer von Haus

mitbekommen; und wenn er auch auf der Reise immer nur mit dem besten Geschmack eingekauft hat — die Ausrüstung in ihrer Mischung von Ererbtem und Erworbenem ist ein bißchen ungleich geworden. Was Fulda erreicht hat und was er kann, zeigt am deutlichsten der zweite Akt seines Schauspiels: ein Meisterwerk von klug abgewogener Komposition, eine zugleich bewegte und klare Szenenfolge, dramatisch belebt auf jedem Punkte, welche die im Anfang nur zögernd entwickelte Geschichte von der unterdrückten Frau Zug um Zug auf ihren Höhepunkt bringt; was hundert kleine Kränkungen vorbereitet haben, vollendet sich vor unseren Augen, und mit einem plötzlichen Entschluß verläßt Eugenie Waldeck das Haus des germanischen Flegels, dessen Sklavin sie gewesen durch neun Jahre. Treffend hat der Dichter das Milieu gezeichnet, dieses Haus des Weinhändlers und gestrengen Eheherrn, dem von den seelischen Bedürfnissen der Frau auch nicht die fernste Ahnung aufdämmert, dieses Bourgeoisheim voll beneideter Behaglichkeit, in dem das neue Armband und das neue Kaffeeservice alles bedeutet, und geistige Freiheit nichts; aber was innerhalb dieses Milieus nun erst das Beste und Letzte der Dichtung ausmachen sollte: die sicher geschaute individuell gezeichnete Gestalt der Heldin — in diesem Betracht enttäuscht das Drama, und je weiter es fortschreitet, in den dritten und vierten Akt hinein, desto unplastischer erscheint es mir, desto unglaubhafter.

Schon in der ersten Hälfte des Stückes fehlt es der „Sklavin" an Einfachheit, an Naivität (und das Wort Nora, das ich gern zurückhalten möchte, drängt sich mir nun doch in die Feder); diese Eugenie klagt über ihre Verdummung im Ehejoch, aber sie weiß die Klage gar gut zu begründen, aus den Mitteln des Dichters, nicht aus Eigenem. Sie fühlt sich beständig den Puls, sie zählt ihre Gefühle geordnet auf den Tisch, klingend wie Zwanzigmarkstücke; verständige Theorie empfangen wir, nicht poetische Anschauung. Und die Verständigkeit wird zur Spitzfindig-

keit in den Schlußakten: eine neue Neigung erwartet die befreite Sklavin, aber statt die Entscheidung durch diese mitbestimmen zu lassen, wird die Fiktion gemacht: Eugenie, wie ihr Verehrer, der brave Baumeister, seien sich der Liebe nicht bewußt; und schnell schaffen sie, wie die Binde von ihren Augen fallen will, statt des natürlichen Lichtes künstliche Dunkelheit wieder. Als dann der Zwang des Gesetzes dem Gatten beisteht, und die gequälte Frau, da sie in die Sklaverei zurück will, dem Tod schon ins Angesicht blickt, da wird zuletzt die freie Vereinigung der Liebenden wohl gewagt; aber auch hier vollziehen sich die Dinge nur zu wohlgeordnet, zu mathematisch pünktlich und darum unwahr: man kann im Ungeregelten nicht geregelter verfahren als Fulda, im Freien nicht zwangvoller. Ein einziger Hauch der Leidenschaft hätte solche verständigen Kartenhäuser umgeworfen; und naturkräftiges Begehren verjagte die abstrakten Bedenken der Moral. Hier zeigt sich auch am deutlichsten, daß auch Fulda noch ein „Übergangsautor" ist, mit Schlenther zu reden, und wenn es ihm nicht glückt, vom alten aufs neue Ufer sich ganz zu retten, könnte er Gefahr laufen, mit all seinen guten Schwimmkünsten in den engen Wirbeln dieser Zeit zu scheitern.

Freie Bühne für modernes Leben 28. 10. 91.

HAUPTMANNS KOLLEGE CRAMPTON

I

Gerhart Hauptmann hat, während er noch mit der Drucklegung seines Dramas „Die Weber" beschäftigt war, den Plan zu einem neuen Werk gefaßt und es in unbegreiflich schneller Zeit vollendet; dieser Tage hat er es in einem Kreise befreundeter Schriftsteller vorgelesen, und der mit anwesende Direktor L'Arronge erwarb es sofort für das Deutsche Theater, wo es bereits im Januar, mit Engels

in der Hauptrolle, in Szene gehen soll. Der geniale Komiker wird an einer genial gegriffenen Gestalt seine schauspielerische Schaffenskraft üben können, dem Professor Crampton von der Kunstakademie, der beherrschend im Mittelpunkt des Stückes steht, und nach dem es vermutlich betitelt wird. In heiterster Laune ist der Stoff vom Dichter empfangen und geformt worden, und sein Werk ward ihm zu einem modernen Charakterlustspiel, das aus der Tradition unserer lieben deutschen Schwänke in der erfreulichsten Weise herausfällt. Man darf an Molieres Geizigen, an Shakespeares Falstaff erinnern, um von der sprühenden Lebendigkeit und der immer neu zuströmenden Komik der Figur eine Vorstellung zu geben; und ganz im Sinne der modernen Kunstanschauung ist sie hineingestellt in das bestimmt geschaute Milieu einer deutschen Provinzialstadt, Breslauer Luft weht durch diese Szenen an der Kunstakademie, in der Kneipe und im Heim germanischer Behaglichkeit, wo die Schicksalsläufte des durstigen Professors ein heiteres Ende nehmen. Doch wir wollen von dem Stoff des Stückes lieber nichts weiter verraten — obgleich gerade der „Stoff" für Professor Crampton das wichtigste ist, und es manches Schütteln des Kopfes hervorrufen mag, daß jetzt der Verfasser des „Sonnenaufgangs" mit voller Poetenfreiheit der Tragödie vom Schnaps dieses alkoholfröhliche Lustspiel entgegensetzt. Ein ergötzlicher Zufall aber bleibt es jedenfalls, daß im selben Augenblick, wo Wildenbruch, unser dramatischer Pathetiker, für das „heilige Lachen" feierlich und programmatisch kämpft, der Verfasser erschütternder moderner Tragödien zum erstenmal als Lustspieldichter auf dem Plan erscheint, nicht heiliges Lachen fordernd durch dürre Allegorie, sondern göttliches Lachen weckend durch handelnde Menschen.

Freie Bühne für modernes Leben 3. 12. 91.

... Und doch gibt es immer noch Leute, sonderbare Schwärmer, so sich Kritiker heißen, welche von einem modernen Drama vor allem „Handlung" fordern, einen sichtbaren Knoten, eine fesselnde Verwicklung: ob das moderne Leben dergleichen bietet, gilt ihnen einerlei, genug, daß die Forderung in der heiligen Konvention begründet ist, und daß sie engagiert sind, sie aufrecht zu erhalten. Darum stehen sie achselzuckend, warnend mit erhobenem Finger vor Hauptmanns neuer Komödie; der Erfolg freilich ist da, und sie müssen ihn bescheinigen — aber ein „Bühnenstück" hat Hauptmann dennoch nicht geschaffen; ein Dichter ist er ja wohl, aber kein eigentlicher Dramatiker. Schade nur, daß man uns nicht auch anvertraut, woran man denn, an welchem objektiven Kriterium, den „eigentlichen" Dramatiker wohl erkennt; ich hatte mir immer gedacht, in meiner theoretischen Unschuld: wer ein Ding schreibt, das von der Bühne herab die stärksten und die feinsten Wirkungen tut, das die Leute ins Theater lockt zu manchen Wiederholungen und den herzlichsten Beifall entfesselt — wer das schreibt, müsse wohl ein Dramatiker sein und ein „Bühnenstück" geschaffen haben.

Aber man belehrt uns zum anderen Male: nicht der Dichter, sondern der Schauspieler ist es, der hier so stark wirkt; und Engels, Engels! riefen darum unter Beifallsstürmen die Besucher der Premiere. Niemand wird die ausgezeichnete Leistung, mit der Herr Engels aus der Gattung der „Komiker" herausgetreten ist in die Reihe der deutschen lebenden Künstler, in ihrem Werte antasten wollen; aber gerade daß er der treue Interpret dichterischer Absichten ist, nicht mehr und nicht minder, gerade das vollendet jene Leistung. Sie klingen mir noch gut im Ohre, die nämlichen Redensarten aus den ersten Ibsenzeiten her: auch damals konnte man hören und lesen mit

Erstaunen, wie wundervoll gestern Fräulein X. und Herr Y. gespielt habe, und nur allmählich kam man dahinter, daß nicht so sehr der Schauspieler es war, der seinen guten Tag gehabt hatte, als der Dichter; daß jener nur darum „sich selbst übertraf", weil ihm die Aufgabe gegeben ward, Menschen darzustellen, nicht Puppen, die am Faden und Knoten der geliebten „Verwicklung" tanzen. Eine Prachtfigur hat der Dichter gefunden in diesem Crampton, und darum hat Engels sie auch so prächtig auf die Beine gestellt: ein närrisches rührendes Original, dem der englische Name gut zu Gesicht steht, wie die Extravaganzen und der Künstlerspleen; und dem überhaupt alles gut steht, der Größenwahn und die genialische Unordnung, der Haß auf die adelsstolze Frau und die Liebe zu seiner treuen Tochter, seinem „Polizistchen": mag er auch im Range fallen, ein entlassener Akademieprofessor, ein Freund des Trunkes, der bis in den „Bums" herunterkommt — die innere Vornehmheit und Güte bleibt, wir können dem alten Knaben mit seinen Zickzacksprüngen von Renommage und Zerknirschtheit, von Aufbegehren und Zusammensinken niemals gram werden, und unser ganzes Herz gewinnt er sich — weil er aus dem Herzen eines echten Poeten gemütliche Wärme empfing und strömendes Leben. Wer gegenüber dieser genial gedachten Figur vom Bienenfleiß der Beobachtungen sprechen kann, von Kleinmalerei und minutiösen Charakterzügen, der verkennt ihre Art ganz und gar: aus der vollen dichterischen Liebe ist sie geboren, in raschem, stürmischem Erfassen; und auch wenn es uns nicht äußerlich bezeugt wäre, daß der Dichter in nicht mehr als vierzehn Tagen dieses bewunderungswürdige Werk vollendet hat, wir würden es aus dem inneren Wesen der Gestalt erschließen, daß sie blitzschnell geschaut ist, nicht kombiniert mit Fleiß und Schweiß.

Aber die Handlung, die Handlung? Wo bleibt die Handlung, fragt höchst dringlich der im Irrgarten der

Poesie herumwandelnde Kavalier, der in der Vossischen Zeitung über die Modernen leitartikelt. Ein Charakterschilderer mag dieser Dichter denn sein; zugegeben; aber wo bleibt die Verwicklung? Und freilich, sie hat in einer Nußschale Raum: daß der Wankende gestützt wird von treuer Liebe, daß Kollege Crampton aus dem Milieu, das ihn bedrückt, dem doppelten Zwang von Akademie und Ehe hinübergerettet wird in ein anderes freieres Sein voll märchenhaften Sonnenscheins — das ist innerlich ebenso reich empfunden, wie es sich äußerlich einfach und meinethalben simpel vollzieht. Der rechnende Verstand hat wenig, vielleicht zu wenig Anteil an dem Werk, und Schachfiguren durcheinander zu rücken, ergötzt den Dichter nicht; aber sind wir denn nicht alle dieser Scribekünste unendlich müde geworden, und wollen wir nicht den rühmen und preisen, der durch besseres als Marionettenspiel uns fesselt und erschüttert und ergötzt? Man wirft dem Dichter ein, er schildere einen verharrenden Zustand, und sein Crampton bleibe, der er ist, trotz der rührenden und heiteren Glückswendung zuletzt; aber selbst wenn der Einwand träfe, wenn Crampton nicht ein ganzes tiefes Schicksal vor unseren Augen durchlebt hätte, vom Zwang durch die Erniedrigung empor zur Freiheit — hat denn der gefeierte Komödiendichter der Vergangenheit anderes geschildert, als verharrende, fertige Charaktertypen? Wie Molieres Harpagon ein Geiziger geworden, wie Molieres Argan ein eingebildeter Kranker geworden ist, sagt uns der Dichter nicht, er stellt nur dar, wie sie es sind und bleiben; und wenn der Vorhang zum letzten Male fällt, sitzt Harpagon wieder über seiner Kassette da mit gierig zählendem Finger, sorgt Argan wieder um ein eingebildetes Leiden mit unendlicher Hypochondrie. Und doch liegt aller Reiz jener Dichtung in ihren Charaktertypen, nicht in der Handlung; diese verkleideten Liebespaare, Amor als Haushofmeister und Musiklehrer, wissen uns nichts mehr zu erzählen; aber in ewigem Glanze

leuchten die Bilder ihrer lebenden Gestalten. Wenn die Komödiendichtung nach Moliere, die spanisch-französische, von diesem Wege abgewichen ist, und die deutsche ihr schwächlich folgte, so ist Hauptmann — nicht aus literarhistorischer Bewußtheit, sondern aus genialem Instinkt — in die feste Tradition zurückgekehrt; vielmehr, er hat mit den Ausdrucksmitteln unserer Zeit Molieres Art erneut; um den einen, beherrschenden Charakter im Mittelpunkt bewegt sich herum die Fülle von Gestalten; aber beide, die Sonne des Lustspiels und ihre Trabanten, sind von schärferer Besonderheit als bei Moliere, sind moderne Individuen, nicht Typen. Den Geizigen, den eingebildeten Kranken, die gelehrten Frauen schildert der Franzose, der Deutsche stellt den Kollegen Crampton dar, eine ganz persönliche, bis in die Fingerspitzen, bis in die Fußspitzen persönliche Gestalt. Und es bedeutet den größten Triumph des Dichters, daß seine rein individuell gegriffene Figur (gleichwie die Ibsenschen) zuletzt doch ein nahes Mitgefühl im Zuschauer auslöst: so ein Stückchen Hjalmar Ekdal, ein Stückchen Crampton kennen wir alle — bei unseren Nachbarn, versteht sich, nicht bei uns.

Ich habe versucht, einige der Einwände, welche man gegen Hauptmanns Stück erhoben hat, zu widerlegen, nicht, weil ich glaubte, daß es gegen jeden Einwand gefeit sei, sondern weil die am Hergebrachten haftende Art unserer deutschen Kritik, die noch immer nicht lernen will, künstlerischer Besonderheit verstehend nachzugehen, den Widerspruch notwendig heraufrufen muß. Man glaubt, ein Kritiker sei ein Mann, welcher feststellt: dies ist lobenswert und das ist tadelnswert; und denen in den Zeitungen sprechen die im Publikum so grobe Kritik vor und nach. Das kritische Beckmessertum, das mit den Tabulaturen in der Hand den Kunsttempel bewacht und zornig warnt:

> Singet dem Volk auf Markt und Gassen
> Hier wird nach den Regeln nur eingelassen!

und das kritische Poloniustum, das zwar die schlotterichte Königin gut findet, aber vor jeder Feinheit stöhnt: „Das ist zu lang" — sie gehen brüllend um und suchen, wen sie verschlingen; aber daß ein Kritiker auch derjenige ist, welcher die Intentionen eigenartiger Kunst den Hörern nur aufzuschließen sucht als ein ehrlicher Makler — davon haben die Herren noch nichts gehört. Noch ist genug des Neuen in Hauptmanns Stück, das der Klärung, der Erklärung bedarf; und eben jener Widerspruch beweist, daß er eigene Wege auch hier geht, wie einst im „Sonnenaufgang". Wenn meine Hoffnung damals manchem allzu enthusiastisch erschien — heute sieht jeder Unbefangene Hauptmann auf dem Wege, sie zu erfüllen; von Werk zu Werk ist er aufgestiegen in schneller Folge, und von den engen Brettern der Freien Bühne gelangte er auf die weite Welt der deutschen Theater; und wenn man nun erwägt, daß der Dichter, der sich in kurzer Zeit so ernste Beachtung erzwungen, die Schwelle der Dreißig noch nicht erreicht hat, so kann man der weiteren Entwicklung seines Genius mit freudiger Hoffnung nur, erwartend und vertrauend, entgegenblicken.

Nation 23. 1. 92.

KLEIST UND MOLIERE IM HOFTHEATER

Keinen günstigeren Augenblick, als den gegenwärtigen, hätte der theaterfrohe Leiter unseres Schauspielhauses, Herr Grube, wählen können, zwei klassische Lustspiele neu herauszustellen. Der „Durst nach Heiterkeit", den ein kritischer Zeitgenosse festgestellt hat, ist weder durch Blumenthals vielbelachten Schwank, in dem „Großstadtluft" wehen soll, noch durch die Bemühungen der östlichen Kunststätten und ihre Berliner und Pariser Possen so recht gelöscht worden; und den modisch liederlichen Farcen von heute zwei geniale Werke der Vergangenheit gegenüber-

zustellen, den Zusammenstoppelungen aus dem Kramladen der Literatur Dichtungen von künstlerischer Einheit und Fülle, war ein lehrreiches und erfolgreiches Unternehmen. Und auch darum war die Aufführung zeitgemäß, weil unmittelbar auf Moliere und Kleist der bedeutsame Versuch eines Modernen folgt, von der deutschen Schwanktradition fort zur Charakterkomödie wiederum zu gelangen: ich meine Gerhart Hauptmanns Lustspiel „Kollege Crampton".

„Der eingebildete Kranke" ist im Schauspielhaus mit Döring einst, im Deutschen Theater mit Förster und Hedwig Niemann in Szene gegangen: an beiden Stellen ohne lebendigen Erfolg. Wenn die Posse diesmal mehr Glück gehabt und eine stete Heiterkeit ausgelöst hat, so sind nicht gesteigerte schauspielerische Leistungen, sondern die zugreifende Keckheit des Ganzen die Ursache: damals hatte man den Prüden im Lande geopfert, mit Hekatomben von Lustigkeit; jetzt aber durfte der „Apotheker" Fleurant mit der verhüllten und doch so kenntlichen Spritze dem eingebildeten Kranken nahen, und alle natürliche Munterkeit durfte sich frei entfalten. Vom „Naturalismus" Molieres hörte und las man darum mit lächelnder Zustimmung an Orten, wo sonst das Wort Naturalismus ein Kreuziget, kreuziget! hervorzurufen droht; diejenigen, welche für eine größere Freiheit künstlerischer Stoffwahl streiten, für eine ungehemmte Entfaltung aller dichterischen Motive, können dieses späte Zugeständnis der einst sittlich Entrüsteten nun dankbar akzeptieren, und aus dem gelungenen Wagnis, Moliere wieder molierisch reden zu lassen, die Lehre ziehen: daß die Kämpfe dieser letzten Jahre doch nicht umsonst gekämpft worden. Als 1889 in der Freien Bühne „Vor Sonnenaufgang" agiert wurde, erschien der in die Wochenstube lauschende Arzt shocking; heute antwortete der Molièreschen Keckheit oben auf der Szene kein Randal mehr unten im Saal, nur volle Heiterkeit, und die Großen des

Landes sah man naiv ergötzt. Natürlich, daß diese Veränderung der kritischen Schlachtordnung nicht eingestanden wird, und daß man mit einem: Ja Bauer, das ist ganz was anderes! den Wechsel des Urteils maskiert; früher sagte man: der Naturalismus ist abscheulich; jetzt heißt es: dergleichen hats immer gegeben, das Gute daran ist nicht neu, das Neue daran nicht gut. Doch bescheiden, wie wir sind, freuen wir uns selbst dieser kleinen Frontveränderung und heißen noch einmal den „eingebildeten Kranken" willkommen als äußerst saisongemäß.

„Comédie-ballet" hat Moliere sein Stück genannt und es in Karnevalslaune mit getanzten Intermezzos geschmückt; nicht nur das gesprochene Wort, auch das geschwungene Bein verspottet gelehrte Ignoranz und Charlatanerie des Heilkünstlers. Weniger als je scheint er eine tiefere Charakteristik seinen Gestalten geliehen zu haben, etwas vom Puppenhaften ist in diesen Cleants und Angeliques, diesen Belinden und Beralden, und selbst die Figuren im Mittelpunkt, Argan, der Krankgesunde, und das zungenfertige Mädelchen Toinette gewinnen ein volles Menschenleben nicht. Und weil Puppen nicht gut tun und nicht sündigen können, weil sie in Wahrheit „jenseits von Gut und Böse" sind, so wird durch ihr Handeln auch das zarteste Gemüt der Hoftheaterbesucher nicht aus seiner Sicherheit aufgeschreckt: sie können erbschleichen und sich tot stellen, lügen und betrügen, es bleibt alles nur Spaß, und wenn Herr Vollmer mit seiner ganzen natürlichen Drolligkeit versichert: „Ich bin gar nicht tot, ich bin gar nicht tot", so wird die „Peinlichkeit" der Erfindung niemanden kränken können. Dieses marionettenhaft Heitere bezeichnet beides: das Verdienst und die Grenze der Schauspielhausaufführung.

Auch die Grenze. Ich will die Frage nicht entscheiden, ich will sie nur aufwerfen, ob nicht hinter dem Molièreschen Spaß lebendiger Ernst dennoch hätte sichtbar werden können. Die Tragik des „Misanthropen", des „Gei-

zigen“ ist hier freilich nicht; und mit beiden Füßen steht der Schauspieler-Dichter, um literarische Objektivität nicht ängstlich bemüht, auf dem Boden der Possenkonvention: „Je prends mon bien, où je le trouve“. Aber wie auch der leichtesten gallischen Farce ein satirischer Grundzug noch eignet, so steht Molieres Spaß über die hypochondrische Einbildung und die medizinische Unbildung nicht bloß um des Spaßes willen da; und wie heftig all diese Opfer des Komödiendichters gegen den Stachel lökten, lehrt uns (wenn es die Literaturgeschichte nicht lehrte) die übermütige Szene, da Monsieur Argan selber über diesen bösen Moliere, diesen argen Pamphletisten, Klagerufe ausstößt. Noch deutlicher scheint der Ernst des Spieles zu werden, wenn der Egoismus des Kranken und seine naive Tyrannei, ungebessert bis zuletzt, die Nächsten niederdrückt, und wenn er, eben von ärztlichen Künsten befreit, vom neuen Sohne sogleich fordert: Werde Arzt! Gerade hier wächst Molieres Genialität über die Schattenbilder der Posse hinauf zur echten Charakterschilderung — aber gerade hier huscht der liebenswürdige Komiker des Hoftheaters mit leichter seichter Fröhlichkeit vorüber.

Doch auch die beste Darstellung nicht hätte die munter bewegte französische Posse in jene Tiefe der Charakteristik führen können, in welche das germanische Lustspiel „Der zerbrochne Krug“ hinabtaucht: die gallische Leichtigkeit freilich, die Szene zu bewegen, besitzt Heinrich v. Kleist nicht — aber ganz erfüllte er mit greifbar realem Leben sein Werk, und die scharfgeschaute Mannigfaltigkeit der Figuren entzückt. Die beste Gabe des deutschen Dramas war sie und wird sie bleiben, die nuancierte Sicherheit der Gestalten; Schillers glänzender Pathetik ging sie verloren, nach dem kräftigen Beginn von Lessing und dem Sturm und Drang; aber sie wiederzugewinnen ist Heinrich Kleist der erste gewesen, und eine gerade Linie der Entwicklung führt von ihm herab bis zu den Schöp-

fungen unserer Heutigen. Satirischen Spott über ständige Beschränktheit spricht auch er aus, und wie der Franzose den Arzt und seinen Patienten, so nimmt er den Juristen zum Zielpunkt; wehmütig lächelnd über die „gebrechliche Einrichtung der Welt", zeigt er im Richter den Schuldigen auf und scheint zu lehren, in einem anderen Sinne: „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet". Aber mit einer Fülle niederländischen Details hat der Dichter diese Lehre umkleidet, und sein unvergänglicher Reiz liegt hier: wenn Molieres Spiel den Wandel der Jahrhunderte dennoch erkennen läßt in Schablonen der Gruppen und Gestalten, so ist Kleists Komödie klar und funkelnd wie am ersten Tage; nicht nur für Huisum und Holla scheint es wahr, jenes Geschlecht befangener Richter, das die Parteien andonnert, statt sie aufzuklären, das mit schlechtverdauter Gelehrsamkeit seine Torheit verbrämt und Recht auf mancherlei Art erteilen kann, so jetzt und jetzo so. Nicht so überragend wie in Kleists Gedicht, aber doch drollig genug, als ein närrisches Original, stand dieser ertappte Sünder in Herrn Krauses Darstellung da; und was ihm an genialer Eigenart fehlt, deckte ein gut gestimmtes Ensemble glücklich zu. Nur als Frau Stolberg auf der Bildfläche erschien, zerriß ihre lederne Pathetik jede Stimmung, und die überwunden geglaubte Vergangenheit schien mit Schritten einer Niebesiegten plötzlich aus dem Grabe herzuschreiten: „Gespenster"!

Nation 16. 1. 92.

GRILLPARZERS BANCBAN

Aus der Klassik zur Moderne sieht der Betrachter der deutschen Bühne zwei große Gestalten schreiten: Heinrich Kleist und Franz Grillparzer; und was sie eint und trennt, beides erleuchtet ihm mit hellem Schein das Gesetz der Stunde. Im natürlichen Rückschlag gegen

Schillers schöne Kunst strebt der preußische wie der österreichische Poet zur charakteristischen Kunst hin, zur Sachlichkeit, zum realistischen Detail; aber das Schaffen des einen, des märkischen Junkers, fällt in die Zeit von 1813, und männlich-trotziges Pathos pocht und empört sich in Wetter von Strahl und Hermann dem Cherusker; in die Ära Metternich fällt das Schaffen des Wiener Beamten auf der k. k. allgemeinen Hofkammer, und des „Innern stillen Frieden" preist er, in herrlichen Frauengestalten das Reichste seiner Kunst verkörpernd, in diesen Hero und Melitta und Libussa. Grillparzer, unter dem Druck der heiligen Allianz lebend, dichtete das hohe Lied der Subordination im „treuen Diener seines Herrn"; Kleist schilderte, der feste Brandenburger, am Vorabend der Befreiungskriege im „Prinzen von Homburg" die Insubordination, und dennoch tönt auch sein Lied in patriotischen Jubel aus: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs". Zur Geburtstagsfeier des Landesherrn scheint das eine wie das andere Gedicht gleich gute Gabe; wenn das königliche Schauspielhaus sich diesmal für den Österreicher entschied, so sind hoffentlich nur künstlerische Gründe für die Wahl bestimmend gewesen, und aus künstlerischen Erwägungen denn, nicht nach der „Tendenz" der Dichtung, urteilen wir.

Eine Art Feststück hatte auch Grillparzer mit dem „treuen Diener" liefern wollen, aber er hatte schlechten Dank erfahren; die Kaiserin von Österreich wünschte zur Krönung in Preßburg ein Stück aus der ungarischen Geschichte, und getreulich prüfte er die ungarischen Chroniken, um einen passenden Stoff zu erwischen; er fand nicht, was er suchte, stieß aber auf die Erzählung von Bancbán, die er sich nach seiner Weise zurechtlegte und in zwei Monaten zum Drama gestaltete; am 28. Februar 1828 kam es aufs Burgtheater, das Publikum rief Bravo, aber der Hof war unzufrieden, bis in seine höchste Spitze: Kaiser Franz selber fand das Stück allzu loyal und wünschte

es zu unterdrücken. Instinktiv mochte man fühlen, was Nachforschung bestätigte: daß nicht die alte Chronik es war, welche in patriarchalischer Einfachheit aus diesem „treuen Diener" redete, sondern daß Grillparzersche unorganische subjektive Art in die Überlieferung eingedrungen war. Der Bancbán der Chronik, welcher 1213 in Abwesenheit des ungarischen Königs an der Regierung teil hatte, und dessen schöne Frau die Beute des fürstlichen Verführers, des Prinzen von Meran, ward — er war nicht jener treue Diener seines Herrn, der persönliches Leid unterdrückte im patriotischen Vollgefühl; er war, wenn nicht der Führer der Empörer, so doch ihr verschwiegener Helfer, und der rückkehrende König, weil er erkannte, wie schwer sein Verweser gekränkt worden, verzieh ihm.

Aber gerade an diesem Punkte die Überlieferung frei umzubilden, nach modernen Eindrücken — das war es, was Grillparzer zeigte. Ringsherum, in diesem Jahrzehnt von 1820 auf 1830, erscholl der Ruf revolutionärer Bewegungen. Kongresse und Interventionen bald der Franzosen bald der Österreicher mußten Frieden schaffen, und als der Übel ärgstes erschien dem schlaffen Metternichtum (sein Reich ging hinauf bis an die Spree) der Drang zur Veränderung: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Nicht von außen ließ Grillparzer sich dies Gebot aufoktroyieren; ihm antwortete ein Wunsch seiner stillen Beamtenseele; um ein „einfach Herz" bat er die Götter, oft und oft, und so schilderte er mit sympathischer Anteilnahme im Bancbán das Muster eines Patrioten, der in der Treue gegen den Herrn beharrt und lebt, ist und vergeht; mag auch sein Liebstes dem übermütigen Prinzen zum Opfer fallen, er bleibt der Reichsverweser nur, der auf dem Rechten steht, der Frieden hält und die Krone bewacht, selbst gegen die, welche in leidenschaftlichem Ansturm für seine eigenen Interessen aufstehen. Die Empörer weist er zurück und schützt vor ihrer Wut nicht nur den Knaben seines Königs, sondern auch die Königin,

die Schwester seines hochfahrenden Feindes, ja, dem Prinzen selbst, der seine Gattin in den Tod getrieben, leiht er noch, in sparsamen Augenblicken sich selbst bezwingend, Schutz und Rettung. Je kühner die Empörung droht, je stärker sich die Konflikte aufgipfeln, desto erhabener richtet sich in ihrer einfachen Größe die Gestalt dieses Bancbán empor, und tief ergreift uns sein weises Patriarchenwort, wenn er am Schluß zum königlichen Knaben, dessen Leben er beschützt, in eindringlicher Mahnung sich wendet:

> Sei mild, du Fürstenkind, und sei gerecht!
> Bezähm dich selbst; nur wer sich selbst bezähmt,
> Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken.

Nicht mit voller Plastik aber ist diese Gestalt vom Dichter herausgearbeitet, wie etwa sein Rudolf von Habsburg, seine Hero; in der Fülle der Ereignisse, welche er der Chronik folgend häuft, in diesem Durcheinander von Kriegszug, Verführung, Selbstmord, Empörung, Mord droht das Interesse am Helden zuzeiten zu ersticken, und Grillparzer steht hier gerade mitten inne zwischen der alten und der neuen Kunst: „Handlung" in Masse gibt er nach der Art Schillers und seiner geliebten Spanier, aber zugleich entfaltet er auch noch die feinen Reize moderner Psychologie. Für die Darstellung von heute, scheint es, sollte der Weg nicht zweifelhaft sein, der hier einzuschlagen ist: der Lärm wäre abzudämpfen, dem intimen Detail zu Liebe. Leider hat das königliche Schauspielhaus das Umgekehrte gewählt (oder wählen müssen): keine starke Individualität bezwang uns im Bancbán, und der Held ward vom Gegenspieler geschlagen: Herr Grube von Herrn Matkowsky; dazu aber ward gefochten und geschrien und gemeiningert, und alle feinere Stimmung ward übertäubt: mehr Wildenbruch als Grillparzer. Es heißt den innersten Geist der Dichtung verkennen, wenn Herr Grube (der ja sein eigener Regisseur ist) den Schluß des vierten Aktes ganz wegstreicht, jenen

Schluß, wo der Diener nochmals erscheint, das Königskind im Arme:

> ... duck dich, mein Herrlein! duck dich, Kind!
> Der Mantel da hat Raum für unser beide,
> Und rühr dich nicht und halt den Atem an.

Denn diese Situation: Bancbán und der kleine Kronprinz miteinander sich bergend und schützend — diese Situation ist ganz einfach das Stück! Von dieser Gruppe geht die Dichtung aus, in ihr ruht sie, endet sie! Freilich müßte ein Schauspieler wie Berndal hier das Wort haben, der zu Kindern zu reden wußte, daß einem das Herz aufging. Auch sonst hat der Regisseur manche Abweichung von der Vorschrift des Dichters unternommen, welche anzufechten wäre; und als Darsteller hat er wohl den Ton gutmütig polternder Laune in den ersten Akten getroffen, doch nicht die schlichte Größe des Endes. Ob Herr Krause nicht der passendere Darsteller gewesen wäre, in seiner norddeutschen Knorrigkeit, will ich wenigstens mit einem Fragezeichen bemerken. Matkowsky, als Prinz von Meran, mußte mit seiner ungezügelten Naturkraft im Theater jeden packen, allein die Ökonomie des Stückes verschob er gründlich; und so hat diese erste Berliner Aufführung der Tragödie wohl manche Anregung gegeben, aber das eigentliche Problem ihrer Darstellung blieb dennoch ungelöst, vierundsechzig Jahre nach der Premiere.

Nation 30. 1. 92.

MAUPASSANTS MUSOTTE

Mehr als ein Jahrzehnt ist verflossen, seitdem Emil Zola die Forderungen des modernen Naturalismus gegen das Theater bestimmt hat: Forderungen, welche er mit der erhabenen Monotonie seines Temperaments zu wiederholen nicht müde ward, und durch welche der Theaterrezensent des „Bien public“ und des „Voltaire“, der Ver-

fasser des Buches „Le naturalisme au théâtre", seinen Herren Kollegen am kritischen Werk, den Sarcey und Fouquier und de Lapommeraye, so lästig geworden ist. Seit er, der erste, die ungeheure Kluft gewiesen hat, die zwischen dem auf Balzac gestützten neuen Roman und der verzopften, verflachten Tragödie der Franzosen klaffte, hat der Kampf gegen das alte Theater, der Kampf für das Drama der Moderne nicht stille gestanden; in Theorie und Praxis ist gestritten worden, und der französischen Bewegung antwortete ein europäisches Echo ringsum. Ohne Emil Zola kein Théâtre libre! Wir aber diesseits von Metz wiesen Ibsen auf und öffneten die Freie Bühne. Zögernd folgte der Pariser neuen Kritik die Pariser Produktion, und die Ausländer hielten Einzug bei der eng im Heimischen sonst beharrenden Nation; über Ausländerei klagt darum beweglich M. Sarcey, der dicke Papa der Pariser Kritik, und er seufzt: wer befreit uns doch endlich von allen diesen fremden Shakespeares, von diesem norwegischen Shakespeare, M. Ibsen, von diesem belgischen Shakespeare, M. Maeterlinck, und am liebsten auch vom englischen Shakespeare, dem alten, echten? Über die Grenze holte man so unfranzösisch den Sukkurs, und bis zu Tolstoi schweifte M. Antoines Wagemut, weil die Ansätze des Neuen daheim nur mager gerieten: Zola, Becque — jedes Verdienst mochte gelten; aber das schöpferische Genie, der Balzac des Theaters, blieb aus. Und nun der Größte neben Zola, nun endlich Maupassant das Theater in Besitz genommen hat, mit meisterlichen Szenen voll grausamer Tiefe und inniger Wahrheit — nun packt der Wahnsinn den Mann; und die enttäuschte Hoffnung mag mit Zola zum anderen Male klagen: „Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau"!

Nicht als ein fertiger Dramatiker trat Maupassant, im März 1891, vor die Hörer des Gymnase hin: die Anregung war ihm von außen gekommen, scheint es, durch den

gleichgültigen M. Normand, seine kleine Erzählung „L'enfant" für das Theater einzurichten. Der Personenkreis erweiterte sich, manche gedehnte Soloszene entstand, unter Beihilfe des Mitarbeiters wohl, aber in die rechte Mitte des Stückes schob sich ein Bild von ergreifender Treue, rührend und unvergeßlich, Musottes Tod. Nichts kenne ich aus dem französischen Theater, weder aus dem alten noch aus dem neuen, das an erschütternder Gewalt und menschlicher Wahrheit diese Szenen überträfe.

Treffend zeigte M. Harden den Geist der Toleranz auf, der das Werk ganz erfüllt; etwas von der schönen Humanität des achtzehnten Jahrhunderts, von Goethischer Milde scheint wieder lebendig zu werden in dieser „Musotte"; und es klingt an wie der Schluß des „Wilhelm Meister", wenn die eben vermählte Bürgersfrau das Kind freier Liebe, das das sterbende Modell gläubig ihrer glücklicheren Nebenbuhlerin empfohlen hat, bei sich aufzunehmen gelobt, als seine Mutter. Modern-pessimistisch ist diese Wendung gewiss nicht, und man mag ihre Realität anzweifeln; aber so kräftig hat uns der Dichter, mit so selbstverständlichem Realismus in seine Situation hineingeführt, daß wir auch dem hoffnungsfrohen Optimismus dieses Schlusses, wenngleich überrascht und kopfschüttelnd, noch folgen. Und wodurch erreicht er diese ungewöhnlich starke, diese innerlich lang nachhallende Wirkung? Durch die völlige, treue Ausbreitung der einen intim geschauten Szene allein: Musotte sterbend am Kindbettfieber, nach dem Geliebten verlangend, den sie trauernd und ergeben neue, bürgerlich geheiligte Bande knüpfen sah. In ihr Schicksal fand sie sich mit mühsamer Resignation, denn „Ehe ist Ordnung" erkannte sie (wie Fontanes Lene in den „Irrungen, Wirrungen"), und jede revolutionäre, sozialkritische Klage bleibt der kleinen Musotte fern; aber nun die letzte Stunde naht, und der Kleine da vor ihr schutzlos zurückbleiben soll — nun wagt sie, am Hochzeitstage des Geliebten selbst, ihn zu rufen, und Jean erwarten,

ihm bekennen, ihn umarmen ist ihr letztes Glück. Reine Empfindung, seelische Tiefe und Stärke der Beobachtung spricht aus dieser Szene, und es nimmt ihrer Kraft nichts, es vermehrt sie nur, wenn mitten in sie hinein die unverhüllten Wahrheiten des Lebens drängen, die freien Gespräche der Hebamme, der Amme und des Arztes, welche in vollem Rückschlag gegen die Krankenpflegerpflicht Menschliches Allzumenschliches mit ungenierter Zunge durchsprechen. Schönfärber ist hier der Dichter so wenig, wie in der Schilderung Jeans, des Malers und Kavaliers: wie grausam sind wir Männer, wie brutal! ruft er am Sterbebette Musottes, und schon denkt er im Innern doch zurück an die Braut, von der er kam; er wird die Hochzeitsnacht feiern, und die arme Kleine, mit ihrer Hündchentreue im brechenden Auge, wird er vergessen. Eine Blume am Weg, zertreten und verweht: „Es war ein herzigs Veilchen". Wieder kommt einem Goethe in den Sinn, und Egmont und sein Klärchen steigt auf, Faust und sein Gretchen; zu diesen ewigen Gestalten stellt sich mit bescheidener Gebärde Maupassants Musotte, und gerührt folgt der Blick ihr nach.

Das ausgezeichnete Werk hat Herr Direktor Lautenburg ausgezeichnet in Szene gesetzt, und der Exaktheit der Ausstattung entsprach die Echtheit der Darstellung in den Hauptrollen. Frl. Bertens als Musotte fand ergreifende Akzente, und obgleich ihr der Ausdruck der Naivität versagt bleiben muß, welcher der Gestalt ihr Letztes und Eigenstes geben mag, stellte sie einen lebendigen, glaubwürdigen Charakter vor uns hin. Den Jean aus der Farblosigkeit herauszuheben konnte selbst Herrn Rittners merkwürdigem Talent nicht gelingen; aber die Einfachheit und Natürlichkeit dieses jungen Künstlers muß stets interessieren, und seine Leistung ist ganz im Stile Maupassants auch ihm, wie dem Dichter, gibt diese naturalistische Selbstverständlichkeit der Darstellung ihr eigenstes und bestes, ihre moderne Note.

Nation 13. 2. 92.

„Das erste Stück, das ich in den Kasten lege", schrieb Hebbel im Herbst 1854 in sein Tagebuch, als er die Tragödie „Gyges und sein Ring" vollendet hatte. An eine Aufführung der Dichtung, deren Handlung er als „vorgeschichtlich und mythisch" bezeichnete, wagte er nicht zu denken, und auch die schüchternen Versuche, welche Wiener Schauspieler anstellten, sie aufs Burgtheater zu bringen, mißlangen; denn dort saß, in seiner ganzen Entschiedenheit, Heinrich Laube auf dem Direktorstuhl, und dessen erdfroher Nüchternheit war Vorgeschichtliches und Mythisches ganz entgegen. Damals ließ sich Grillparzer, ein Dreiundsechzigjähriger, die Tragödie vorlesen, und er prägte seinen Eindruck epigrammatisch aus in den Worten: „Wie ist das filtriert! wie ist das filtriert"! 35 Jahre später, im Frühjahr 1888, hat Laubes getreuer Schüler August Förster das Werk dennoch vom Buchdrama zum Bühnendrama erhoben: eine der besten Taten seiner kurzen Wiener Direktionszeit; und dem Burgtheater ist nun das Deutsche Theater gefolgt, das in dieser dankenswerten Aufführung zugleich mit Hebbel auch seinen Mitbegründer Förster ehrte, nach Verdienst.

Wie sich aber der Dichter den Stoff, aus welchen Quellen „filtriert" hat, nach Grillparzers Wort, können wir genau nachweisen; und es ist aufschlußreich für jeden, diesen Blick in die Werkstatt des Poeten hinein zu tun. 1853, im Dezember, notierte sich Hebbel in sein Tagebuch: „Heute den ersten Akt von ‚Rhodope' geendigt. Braun von Braunthal machte mich auf Herodots alte Fabel vom Gyges aufmerksam; ich las sie nach und fand, daß allerdings eine Tragödie darin stecke. Freilich wird die Motivierung der Königin schwer sein".

Was war das für eine Motivierung, und wo steckte ihre Schwierigkeit? Schlagen wir den Herodot auf, und sehen wir zu, was der dem Tragödiendichter entgegenbrachte.

König Kandaules, erzählt Herodot im ersten Buch seiner Geschichten, der Beherrscher von Lydien, der letzte der Herakliden, war in seine Gattin so verliebt, daß er in ihr die schönste Frau der Welt zu besitzen glaubte. Ein gewisser Gyges, einer seiner Lanzenträger, mit dem er von den wichtigsten Dingen und so auch von der Schönheit seiner Frau sprach, schien ihm jedoch nicht zu glauben, weil die Ohren der Leute ungläubiger sind als ihre Augen; so entschloß sich Kandaules, sie ihm nackt zu zeigen. Gyges aber schrie laut auf und sprach: „Herr, was sagst du für ein unziemliches Wort, daß ich meine Herrin soll nackt sehen? Mit den Kleidern zieht das Weib auch die Scham aus. Schon seit alter Zeit haben die Menschen empfunden, was sich ziemt, und eines davon ist, daß ein jeglicher beschaue, was sein ist. Ich bitte dich, daß du nichts Ungebührliches von mir verlangest". Doch Kandaules beharrte auf seinem Willen und versprach: „Ich will es schon so einrichten, daß sie gar nicht merkt, daß du sie gesehen hast. Denn ich will dich in dem Gemach, wo wir schlafen, hinter die offene Tür stellen. Gleich nach mir wird auch meine Frau kommen und zu Bette gehen. Und dicht neben dem Eingang steht ein Sessel, darauf wird sie ihre Kleider legen, eines nach dem andern, so wie sie sich auszieht, und da kannst du sie dir recht nach aller Bequemlichkeit ansehen". Trotz aller Vorsicht aber entdeckte die Königin den fremden Mann, und sie merkte wohl, daß ihr Gatte dies angestiftet hatte; vor Scham schwieg sie in dieser Nacht; sobald es jedoch Tag ward, ließ sie Gyges vor sich rufen und sprach: „Hier sind zwei Wege, Gyges, und ich lasse dir die Wahl, welchen du gehen willst. Entweder der muß sterben, der solches angegeben, oder du, der du mich nackt gesehen und getan hast, was sich nicht ziemet". Da keine Widerrede half, so wollte Gyges doch lieber selbst sein Leben behalten und fragte nur, auf welche Weise Kandaules sterben sollte: „Von demselben Orte her", antwortete die Königin, „soll

der Anfall kommen, von dannen er mich nackt hat sehen lassen, und wenn er schläft, sollst du Hand an ihn legen". So harrte Gyges, hinter derselben Tür des Schlafgemaches verborgen, des Königs, tötete ihn und nahm seine Frau samt dem Königreich in Besitz.

Von dem Gyges, wie man sieht, ist hier ein klares, naives Bild gegeben — wo aber blieb sein Ring? Hebbel hat ihn aus einer anderen griechischen Quelle entnommen, die er mit der Überlieferung Herodots kombinierte: im zweiten Buch von Platos „Staat" hatte er gelesen, daß der Ahnherr des Gyges einen unsichtbar machenden Ring besessen, und dieses Zauberstück gab er nun dem Enkel, daß er den Betrug der Nacht unterstütze; doch sein Gyges, gefaßt von der Leidenschaft zur schönsten Frau und vom Gefühl seines Frevels zugleich, wendet den Ring, er steht sichtbar da und erharrt nun den Tod von Kandaules Hand; der König aber läßt den Liebling entfliehen und fällt dann selber als Opfer. Wie Hebbel die Symbolik dieses Ringes gefasst wissen wollte, hat er im Motto des Stückes ausgesprochen:

> Einen Regenbogen, der, minder grell als die Sonne,
> Strahlt im gedämpften Licht, spannte ich über das Bild;
> Aber er sollte nur funkeln, und nimmer als Brücke dem Schicksal
> Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust.

Also nichts Mystisches im Mythischen, kein Schicksalszauber, der mit geheimnisvollen Requisiten operierte, nur eine Bereicherung und Vertiefung der naiven Vorgänge aus der Chronik; und wie hier der modern-reflektierende Geist des Dichters funkelnde Regenbogenfarben über das Bild wirft, so hat an zahlreichen anderen Punkten sein in die Tiefe strebender Sinn die Überlieferung geistreich umgebildet. Daß die herbe Einfachheit der Sage dadurch nicht gelitten hätte, wird niemand behaupten können; aber doch hat er eine seltsam lebendige Welt vor uns geschaffen und geformt, von bezwingender Eigenart.

„Freilich wird die Motivierung der Königin schwer sein" hatte Hebbel geschrieben, als er seinen ersten Akt abschloß. Er nannte die Tragödie damals noch „Rhodope", und dieser Titel scheint deckender als der spätere: denn nicht Gyges zahlt mit dem Tode die Schuld; er wird, bei Hebbel wie bei Herodot, König der Lydier, und eine neue Generation scheint mit ihm anzuheben — sondern das Opfer, nächst Kandaules, wird Rhodope, die durch nichts, weder durch Kandaules Untergang noch durch die Vermählung mit dem Manne, der sie entkleidet sah, im Leben gehalten werden kann: entsühnt wohl fühlt sie sich, doch niemals fähig, ein Dasein länger zu tragen, das brutal befleckt ward. Diese Wendung gehört dem Dichter allein, sie ist ganz Hebbelisch; und wie er der im Herodot noch namenlosen Frau den Namen erst geliehen hat, so hat er ihr auch die keusche Seele geliehen, welche das Erlebnis der Nacht zur Tragödie anwachsen macht.

Ein Mißverhältnis von Stoff und Form hat man in dieser Entwicklung gefunden und hat gemeint, ein „Komödienmotiv" sei hier gewaltsam ins Tragische gewendet worden. Nun glaube ich einmal, daß die Kunst, gleichwie die Natur, diese doppelte Buchführung von Komödien- und Tragödienmotiv gar nicht kennt, mit welcher eine verzopfte Ästhetik sich so groß tut; das Leben in den meisten Fällen ist tragikomisch, und welche Seite der Dichter fassen will, ist einzig Frage seines Temperaments. Und oft schon erschien dem nüchternen Beurteiler niedrig-komisch, was ein Poet im Zusammenhang der Dinge tragisch genannt hat. Gyges und Kandaules aber sollen uns unrettbar komisch gelten, weil der Übermut von Meilhac und Halévy auch sie als Operettenhelden gedacht hat; nach dem Vorgange von Lafontaine, der die Anekdote in einer seiner Contes heiter nacherzählte, haben sie über den „Roi Candaule" nach ihrer Art gespottet, und alle Welt trällerte den Vers nach:

Ach wie frivol, frivol, frivol
War doch der König, der König Candaule.

Aber ist es nicht vielleicht ein typischer Unterschied zwischen Romanentum und Germanentum, daß jene den Stoff ins Komische wendeten, den Hebbel tiefsinnig ernst nahm; und sollen wir dem Spott der einen Macht geben über die schöne Feierlichkeit des andern? Französischem Temperament mag es gemäß sein, da wo ein geschlechtliches Moment den Ausgangspunkt gibt, mit freiem Sinn zu spaßen; und daß sie über die entblößte Frau nur lachen, von Madame Candaule bis auf Miß Helyett, mag ihr nationales Recht sein. Allein schon öfter hat Tiefsinn der deutschen Poeten Komisches von jenseits der Vogesen in Tragisches umgewendet: man denke an Molieres Posse vom „Amphytrion" und an das, was Heinrich Kleist daraus gemacht hat. Und wenn es unserer Art gemäß ist, weibliche Keuschheit und Schamhaftigkeit in holden Mädchentypen auszuprägen, wenn unsere Dichter offenbaren, wie noch mitten in der Leidenschaft frauenhafte Scheu sich lieblich bewährt, wie Hero errötend ruft: „Die Lampe solls nicht sehen", wie Käthchen am Bache vor dem alten Gottschalk selbst entflieht: „Nein, bei Leibe, schürzen nicht!" — so ist auch Hebbels Tragödie der verletzten Scham aus einem starken, germanischen Empfinden geboren worden, und bis in seine letzte Konsequenz mögen wir ihm zu folgen suchen.

Wie aber in Hebbel selber ein Gefühl, verwandt der todbringenden Zärtlichkeit Rhodopens, lebte, und wie sich von hier aus sein Trauerspiel menschlich begründet, zeigt eine charakteristische Anekdote, die sein Biograph Emil Kuh überliefert hat. In Gmunden, erzählt er, verfolgte Hebbel eines Abends, obgleich er eines gichtischen Anfalles wegen schlecht zu Fuße war, wohl eine Viertelstunde lang laufend und während des Laufens Flüche ausstoßend einen unverschämten Menschen, welcher sich zu der bebuschten Stelle am See hingeschlichen hatte, wo sich mehrere Frauen nach dem Bade ankleideten. Ich hätte den Kerl erschlagen", rief er, „wenn er mir

nicht entwischt wäre". So stark und ursprünglich empfand er die Verletzung der Scham, und darum stieg ihm auch „die Idee der Sitte" als die alles bedingende und bindende aus seinem Stoffe greifbar hervor.

Rhodope steht starr auf dem Boden der Sitte, Kandaules ist ein unvorsichtiger Neuerer — das ist der Gegensatz, den Hebbels Tiefsinn aus der Fabel herausgewickelt hat; in der Mitte zwischen beiden bleibt Gyges der Grieche, freier als die asiatische Frau, doch frommer der Sitte ergeben als der König, wagelustig und bescheiden zugleich; einer, der in die Zukunft hinüberführt, mit echtem Königsmut, wie Ibsens Hakon Hakonson. Auf scheue Weiblichkeit ist Rhodope ganz gestellt, und der Dichter prägt mit feinem Detail diesen einen Zug wieder und wieder aus: wo indisches und griechisches Wesen aufeinander treffen, ist die Königin heimisch, ganz orientalische Zurückhaltung ist sie, ängstlich gebannt ans Haus. Schon Herodot hatte dieses Grundmotiv der Anekdote seinen Landsleuten als ein ungriechisches zu übermitteln: bei den Lydern und fast bei allen Barbaren, sagt er, schämt selbst ein Mann sich sehr, wenn man ihn nackt sieht. Aber nur Kostüm ist dieser Haremsschleier, für den Dichter wie für uns, und deutlich sehen wir hinter ihm den symbolischen Sinn, deutlich sehen wir die modernen Probleme schon auftauchen, die nur das Gewand der idealen Ferne noch tragen: das Verhältnis von Mann und Frau, die Ehefrage, wie sie die Jungdeutschen erfaßt hat, beschäftigt auch Hebbel intim, nach seiner Weise, und es reizte ihn hier, dem schwächlichen Reformer die Gebundenheit der Sitte hoheitsvoll entgegenzustellen, so daß Kandaules selbst zuletzt erkennen muß:

> Dein Schleier ist ein Teil von deinem Selbst.
> Und dennoch zerr und zupf ich stets an ihm
> Und hätt ihn gestern gern dir abgerissen!
> Nun, das bereu ich.

Mit Recht schrieb darum Friedrich v. Uechtritz an Hebbel: er verdiene um des „Gyges" von den Frauen als

der Frauenlob unserer Tage gekrönt zu werden, „wenn auch die Emanzipierten des Geschlechts darüber bersten sollten". Daß Rhodope sich nicht emanzipieren lassen will, das eben ist die Seele des Gedichts, die Quelle, aus der seine Tragik ausfließt. Rhodopens herbe Ängstlichkeit erst entfesselt des Kandaules Frechheit, und beide büßen mit dem Tode ein Zuviel.

Kandaules selbst, sagte ich, erkennt zuletzt seine Schuld, und auch dies, wenn es gleich allzu gedankenmäßig sich ausspricht in klarer Reflexion, müssen wir als einen Vorzug des Gedichtes achten. Wie es seine Gestalten, bei mäßig bewegten äußeren Vorgängen, psychologisch reich entwickelt, ist bewunderungswürdig, und einer vertieften Schauspielkunst sind hier die reizvollsten Aufgaben gestellt. Jeder der drei, welche das Drama führen, ist im Innern durch seelisches Erleben ganz gewandelt: Rhodope aus scheuer Passivität zu todbringendem Handeln geführt, gereift zu heroischem Sterben; Kandaules von weinseligem Übermut des Herrschers vordringend zu geistiger Einsicht ins ewige Reich der Sitte; Gyges vom Jüngling zum Manne erwachsen, der Geheimnisse des Lebens gewiß. Eine Gestalt von feinstem Reize hat Hebbel zumal im Gyges gegeben, und vielleicht hat ein Gefühl davon, wie meisterlich ihm die Figur gelungen, den Dichter bewogen, ihr auch das Titelrecht nachträglich einzuräumen. Eine Ephebengestalt von keuscher Kraft steht er vor uns zuerst: den Frauen fremd, unschuldig spähend, wie nach bunten Steinen und rauschenden Vögeln so nach den holden Sklavinnen der Königin; aber ein völlig anderer, im Tiefsten erschüttert vor dem entschleierten Bild, kehrt er wieder: und niemals wird dem Manne, der diese Nacht durchlebt hat, die Erinnerung schwinden an das bezaubernd Schreckliche des Augenblicks, da er am Bette Rhodopens stand. Hier, an diesem psychischen Wendepunkt, hätte der Darsteller einzusetzen, der die Aufgabe Hebbels lösen wollte, und hier in der Tat scheint der erste Gyges,

Herr Robert vom Burgtheater, den Höhepunkt erreicht zu haben; Herr Barthel vom Deutschen Theater, der mehr auf empfindungsvolle Deklamation als auf individuelle Charakteristik abzielt, fand den rechten Schlüssel nicht, der diese Zaubergänge aufschließt — so prächtig er auch im ersten Akt die Erzählung vom Fund des Ringes gegliedert hatte und trug. Auch Frau Geßner und Herr Sommerstorff haben mehr die auf der Oberfläche liegenden Versschätze gehoben, als daß sie in die Tiefen drangen, wo der geheimnisvolle Ring glänzt; und so ist denn der Versuch, den „Gyges" lebendig zu machen, für dieses Mal, scheint es, mißglückt.

Nation 13. 3. 92.

STRINDBERGS FRÄULEIN JULIE

Nach dem Beispiel der Pariser Conférences hat die Freie Bühne ihre jüngste Aufführung durch einen Vortrag eingeleitet: Herr Paul Schlenther sprach über den Dichter und sein Werk, unter dem Beifall der Hörer. Hatte kürzlich in Paris M. Lemaître die Geheimnisse der „Hedda Gabler" dem Theaterpublikum aufzuschließen gesucht, so führte nun sein Berliner confrère in den Gedankengang des „Fräulein Julie" ein, welchen der Dichter selbst in seinem geistreichen Vorwort zu seinem Trauerspiel zu erläutern bemüht war. Nicht das Urteil des Publikums wollte der Vortragende vornweg richten, er forderte es vielmehr auf, künstlerische Kritik in aller Strenge zu üben; nur auf das eine suchte er hinzuweisen: wie fern von jedem frivolen Spiel diese ob ihrer Ungebundenheit vielgeschmähte Schilderung sei; und wie der sittliche Ernst der Dichtung, ihre tragische Schwere und Herbheit eine Ablehnung aus äußerlich-stofflichen Gründen dem Kunstfreund verbiete. Und die Hörer ließen sich überzeugen: als der Vorhang über der gräflichen Küche aufging, in der im Taumel der

Johannisnacht das Fräulein und der Bediente sich zusammenfinden, empfing lautlose Stille all die kühnen Szenen des Gedichts, und gefesselt bis zuletzt, ohne einen Laut des Hohnes oder des Widerspruchs auch vor dem Gewagten, folgte man Juliens tragischem Geschick und Ende. Was man den deutschen Naturalisten nur zu oft versagt hatte — eine ehrliche Aufmerksamkeit und jene ernste Achtung vor ernstem Streben, welche noch keineswegs Zustimmung bedeutet, das gewährte man dem schwedischen Naturalisten nun willig; und die Aufführung, von welcher man eine Wiederholung der bekannten Lärmszenen hätte befürchten können, endigte unter allgemeinem Beifall.

Nur die rechte Stimmung für das Kunstwerk hatte der Vortrag schaffen können; die andauernd tiefe Wirkung, diese atemlose Stille, mit der ein ganzes Publikum der Dichtung folgte, muß in ihr selbst Wurzel haben. Was man auch gegen das Werk im einzelnen mag einwenden wollen, ob man das „naturalistische Trauerspiel" allzu natürlich oder nicht natürlich genug nennt — das Ganze, in seiner energischen Größe, in der geistreichen Stärke seiner Gedanken, bezeugte seine fesselnde Wirkung, und der Dichter selbst, wie sein muskelstarker Monsieur Jean, übte einen geheimnisvollen Bann, eine Suggestion auf uns aus. Kraftvoll geschlossen, aus einem Gusse und Flusse steht das Drama da, und vom ersten Augenblick an, wo das Spiel vom Anziehen und Abstoßen, Nähern und Meiden und Verführen beginnt, bis zum letzten Ende, da in der öden Ratlosigkeit des Morgens, ernüchtert und erschüttert, Jean der Julie das tödliche Rasiermesser in die Hand drückt, bleiben wir in einer nicht unterbrochenen, lückenlos zwingenden Entwicklung mitten drin.

Diese Einheit der Entwicklung auch äußerlich auszuprägen, hat der Dichter angeordnet, daß sein Trauerspiel in einem Akte gespielt werde: „Ich habe die Akteinteilung gestrichen", sagt er, „weil ich bemerkt habe, daß unser

Mangel an Fähigkeit, uns von einer Illusion beherrschen zu lassen, möglicherweise durch Zwischenakte erzeugt wird, in denen der Zuschauer Zeit bekommt, zu reflektieren und sich dabei dem suggestiven Einfluß des Verfasser-Magnetiseurs zu entziehen". Die Einrichtung unserer Freien Bühne hat von Strindbergs Vorschrift dennoch abgesehen und das Stück in zwei Akte geteilt: ohne Schaden für die Wirkung, wie sich herausstellte; denn in der kurzen Pause, als sich der Vorhang senkte, zerriß die Kette der Illusion nicht und der Verfasser-Magnetiseur behielt seine Macht über die Seelen ganz. Die Teilung war aber gewagt worden aus inneren und äußeren Gründen zugleich; offensichtlich zerfällt das Stück in zwei große Szenen oder Akte, welche durch einen stummen Auftritt in der Mitte nur lose zusammenhängen; während Fräulein Julie und Jean vor dem Spottlied der herannahenden Dienstboten in Jeans Kammer flüchten, ziehen die Leute mit Bier- und Branntweinfässern in die Küche, bilden einen Ring, singen und tanzen „das Tanzspiel" und ziehen dann singend wieder ab; und es erscheinen von neuem Jean und das Fräulein, die sich dem Werben des Dieners hingegeben hat. Zuschauer der Kopenhagener Aufführung (der einzigen, welche außer der Berliner unternommen wurde) haben es bestätigt, was die Lektüre schon ahnen ließ: daß dieses ganze Zwischenspiel auf der Bühne leer wirkt, und daß der Augenblick des Wiederauftretens von Jean und Julie peinlich ist, selbst für die Vorurteilsfreiesten. Fällt dagegen das Intermezzo, das obendrein für unsere Anschauung ein ethnographisch Fremdes in die sonst menschlich einfache Handlung trägt, so lösen die beiden Hauptmomente des Dramas sich klar gegeneinander ab; der erste Akt bringt die Exposition, die auf die Vereinigung der beiden mit psychologisch feinster Motivierung Schritt für Schritt zuführt; das eigentliche Drama bringt der zweite Akt, die Konsequenz aus der im ersten geschaffenen Situation, die Überraschung und die Katastrophe. „O mein Gott,

was habe ich getan!" erkennt Julie, als sie sich die Bedientennatur des Mannes entfalten sieht, „o mein Gott, mein Gott"! Und es treibt sie in den Tod, daß sie empfinden muß, wie nicht alle Menschen gleich sind, und wie der Unterschied des Milieus unüberbrückbar ist, zwischen der Gräfin und dem Sohne des Instmanns: „Nein, Knecht ist Knecht"! Eine Tragödie des Standesunterschiedes spielt sich ab, aber anders als im Zeitalter Rousseaus wendet sich der Konflikt: nicht die äußeren Konvenienzen erscheinen als das Trennende, nicht Kabale tritt der Liebe entgegen, sondern das Innerste der Menschen trennt sie, Empfinden und sittliche Gewöhnung; und nicht der sozial Steigende, die Gefallene steht als Heldin zuletzt da: sie geht zum Sterben, und große Schuld büßt sie groß, er aber steht zitternd im Lakaienrocke da, gehorsam der Glocke des Grafen, eine robuste Knechtsnatur.

Sinken und Steigen der Geschlechter zeigt der Dichter an einem Einzelfall, den er typisch vertiefte: aus der Wirklichkeit griff er seine Fabel auf, aber sein in geistige Weiten strebender Sinn trieb eine Welt von Gedanken und sozialen Eindrücken in das enge Geschehnis hinein. Ein philosophischer Zug durchweht das Gedicht, und überraschende Fernsichten führen aus der gräflichen Küche hinaus in die harten Kämpfe dieser Zeit, um neue Sitten und neues Erkennen; und wenn der Gefühlsstrom, der sich in das Werk also hineindrängt, oft ein kalter, der Kunstwirkung feindlicher ist, wenn er die dichterische Illusion zuzeiten aufhebt und dem „Verfasser-Magnetiseur" seine suggestive Macht raubt, so ruht ein aparter, moderner Reiz doch auch auf ihm, und bewunderungswürdig bleibt der reiche, poetisch gestimmte Geist, der zwischen Denken und Dichten, zwischen Erkennen und Gestalten mit so viel sicherer Eigenart träumend dahinschreitet. Die plastische Deutlichkeit der Bühne ließ gerade diese Momente, in denen der ganze Strindberg zu Worte kommt, mehr als seine Personen, scharf heraustreten; und wenn sie auf der

einen Seite den künstlerischen Eindruck hemmten, so mehrten sie auf der anderen die Achtung vor dem vielstrebenden Geist, der dieses viel befehdete, peinliche, grausige Werk geschaffen hat.

Zwischen drei Personen nur läßt der Dichter sein Drama sich entwickeln: Fräulein, Diener und Köchin Christine; der vierte, der alte Graf, bleibt hinter der Bühne, aber sein Geist schwebt über dem Ganzen, mahnend und schreckend, und tiefer wirkt nichts, als wenn am Schluß die Klingel des Herrn zweimal heftig ertönt und das Schicksal Juliens entscheidet. Das ist auch einer der neuen dramatischen Effekte der Kunst, diese Schilderung von Personen, die nicht leibhaftig vor den Zuschauer hintreten und doch in die Handlung bestimmend eingreifen, wie mit sinnlicher Gegenwart: Ibsen zuerst hat gewußt, Verstorbene lebend zu machen für die Bühne, einen Kammerherrn Alving, eine Beate Rosmer; und sie so gut, wie Hauptmanns Frau Professor Crampton, wie Strindbergs Grafen sehen wir — ohne sie zu sehen. Ein gramdurchfurchtes Antlitz richtet sich vor uns auf, der traurige Blick eines stolzen Mannes, an dem die Frau, die seine Liebe verschmähte und sein Leben zerstörte, sich noch rächt in ihrer beider Kind; der letzte Sproß des Adelsgeschlechtes, wird er unbeweint ins Grab steigen, und wenn er der Tochter gefolgt ist, wird Ruhe sein: die Ruhe des Todes. Sein Diener aber, ein Artgründer, ein Steigender mit der ganzen kecken Sicherheit des Parvenüs, wird den ersten Zweig des großen Lebensbaumes erreichen, zu dessen Füßen er träumt, und wie auf einer Leiter wird er dann zum Gipfel emporsteigen: „und wenn er nicht rumänischer Graf wird, so wird sein Sohn wahrscheinlich Student und möglicherweise Kronvogt", so erläutert der Dichter. Zwischen diesen beiden, der Degenerierten und dem Aufstrebenden, wandelt Christine einher, festen Fußes am herkömmlichen haftend: sie „weiß bei Gott, was sich schickt", und darum will sie

weder fallen, wie Julie, noch steigen, wie Jean; wo sie hingestellt ist vom Leben, genau dort, bleibt ihr unerschütterlich gerechter Stumpfsinn stehen, und wenn sie vor überraschlichen Glücksfällen bewahrt bleibt, so wird sie auch niemals die kleinste Tragödie erleben; sie lebt und stirbt in fröhlicher Philisterschaft, wandelt zur Kirche und betrügt die Herrschaft — alles mit Maß und nach Herkommen.

Strindbergs drei Gestalten haben drei Darsteller des Residenztheaters, nach dem allgemeinen Urteil, vortrefflich verkörpert: Frl. Bertens, Frau Pagay und Herr Rittner. Die modernen Aufgaben der letzten Jahre haben Frl. Bertens Kunst reich entwickeln helfen, und sie gehört jetzt zu den ersten deutschen Schauspielerinnen; an Herrn Rittners starkem schauspielerischem Naturell könnten Gestalten, wie dieser Jean, die gleiche Wunderwirkung üben, und es scheint mir, daß er eben jetzt den „ersten Zweig" gefaßt hat, an dem er emporklimmen mag, empor zum Wipfel. Der blutjunge Darsteller, mit seinen 23 Jahren, den das Glück aus entlegensten Komitaten der deutschen Kunst blitzschnell in die Hauptstadt geworfen hat, entdeckte früh in sich, was die große Masse der Schauspieler niemals entdeckt: eine eigene Natur; und schreitet er fort, wie er begonnen, mit selbständigem Schritt und mit ehrlicher Treue für die Wirklichkeit des Lebens, so scheinen ihm die höchsten Ziele der Schauspielkunst offen zu stehen: seit Josef Kainz ist mir keine stärkere Individualität auf Berliner Bühnen entgegengetreten als er.

Nation 9. 4. 92.

HAUPTMANNS WEBER

Als neulich Gerhart Hauptmann einem vertrauten Kreise sein Schauspiel „Die Weber" vorgelesen hatte und die Frage nach der Bühnenfähigkeit des personenreichen,

eigengearteten Werkes eifrig erörtert ward, rief einer der Anwesenden mit der Bestimmtheit des Theaterleiters aus: „Das Stück schreit nach der Bühne"! Es war Direktor Adolf L'Arronge, der sich sofort bereit erklärte, diese Meinung in die Praxis überzuführen, und der die Zustimmung des Dichters für eine Vorstellung auf dem Deutschen Theater erwarb. Aber er hatte die Rechnung ohne die Polizei gemacht: so löblicher Absicht schob sie den Riegel vor und fügte auch dieses Werk der langen Liste verbotener Dichtungen ein, die gegenwärtig am Alexanderplatz angefertigt wird. „Aus ordnungspolizeilichen Gründen" ist die öffentliche Aufführung der „Weber" in Berlin bis auf weiteres untersagt, und nur aus der Lektüre ist die Kenntnis eines Schauspiels zu gewinnen, das in jeder Szene nach der Bühne in Wahrheit „schreit". In zwei Fassungen hat der Dichter es dem Publikum vorgelegt; der Dialektausgabe, welche er vor einigen Wochen erscheinen ließ, ist soeben eine neue Form gefolgt, welche die schlesische Mundart der ersten nur noch in andeutender Weise wiedergibt und dem Verständnis keinerlei Schwierigkeit bietet: zwischen „De Waber" und „Die Weber" können die Leser jetzt wählen.

Die Zensur, wenn ich recht berichtet bin, ist zu ihrem Verbot durch die Ansicht geführt worden: daß hier das Werk einer bestimmten Tendenz vorliege, und daß dieser Tendenz das Wort auf der Bühne nicht gestattet werden dürfe — „aus ordnungspolizeilichen Gründen". Ich halte die Ansicht für grundfalsch und glaube vielmehr, daß die „Weber" eine Dichtung von künstlerischer Objektivität sind, deren Wirkungen gerade in der sachlich-schlichten Wahrheit ihrer Schilderung gründen, in der von jeder Tendenzmacherei entfernten, ruhigen Gerechtigkeit der Darstellung. Ein historischer Vorgang ist aufgefaßt, frei von parteimäßiger Voreingenommenheit; und wer die „Weber", als ein starkes Tendenzstück, verbietet, der mag nur gleich den „Tell" und jede andere poetische Schilderung von

Revolution und Befreiungsdrang mit untersagen. Daß das Stück ein tiefes Mitleid wecken kann, daß es zu heißer Erregung, zu erschütterter Teilnahme fortreißen kann, das ändert an diesem Grundzuge künstlerischer Sachlichkeit nichts; denn dies ist die schöne Folge seiner ehrlichen Kraft und Wahrheit, nicht das Resultat unpoetischer Politisiererei.

Aus der Tiefe der Jugenderinnerungen ist dem Dichter sein Stoff aufgestiegen: er hat ihn nicht in Geschichtsbüchern gesucht, er hat ihn gefunden in Eindrücken der Kindheit, und die Innigkeit der Schilderung entstammt von da. Weil sein eigener Großvater, ein armer Weber, hinter dem Webstuhl gesessen (so erzählt die Widmung), und weil Berichte der Nächsten, von den Schicksalen der Einzelnen und dem großen Erlebnis der Gesamtheit im Notjahr 1844, ihm früh ein anschauliches Bild von den Kämpfen der Webersleute gegeben, ist sein Thema, halb ein historisches und halb ein gegenwärtiges, ihm vertraut geworden; und auf mannigfachen Gängen ins Eulengebirge, an Studientagen zu Peterswaldau und Langenbielau hat er aus dem Munde der Alten, in lebendig fortwirkender Tradition, seine Anschauung bereichert und vertieft. So scheint sein Drama, obgleich ein geschichtliches Schauspiel, das zwei Jahrzehnte vor der Geburt des Dichters spielt, dennoch aus der unmittelbarsten Wirklichkeit abgeschöpft; es ist naturalistisch im besten Sinne des Wortes, und eine Fülle realer Eindrücke spiegelt es wider, deren schlagende Richtigkeit sich so sicher durchfühlt, wie die Ähnlichkeit eines Porträts auch dort, wo wir das Urbild nicht kennen. So, empfinden wir, müssen diese armen Geschöpfe des Webstuhls reden, genau so; mit diesem treuherzigen Stammeln, diesem rührenden Tasten nach Wort und Sinn, diesem spärlich aufleuchtenden Humor. Wie sie „keinen Staat mit ihrer Not machen", so machen sie auch keine schönen Redensarten, sie kennen keine Phrase und kein Pathos; aber ihr unbeholfenes Greifen und Haschen

nach dem nächsten Ausdruck schlichter Empfindung — wie packt es uns im Innern, tiefer als jede Deklamation historischer Rhetorik. Wenn der Lumpensammler Hornig erklärend ruft, da die armen Knechte sich zur Empörung in Wahrheit emporraffen: „A jeda Mensch hoat halt an'n Sahnsucht!", wenn der alte Vater Baumert, aus dem Taumel zur Besinnung wiederkehrend, es als den letzten Grund der Bewegung ausspricht, daß der Mensch doch ein einziges Mal einen Augenblick Luft kriegen muß — so blickt uns aus der Einfachheit des Wortes die ganze Innigkeit deutschen Volksgefühls ergreifend an. Es ist, wie wenn sich in einem unscheinbaren Antlitz ein seelenvolles Augenpaar plötzlich aufschlägt, und wir in unerklärliche Tiefen schauen, wo die Empfindungen werden.

Nicht die Stimmung des Einzelnen ist es, welche der Dichter also sicher auffaßt — er gibt Psychologie der Massen; eine ganze Volksschicht schildert er, in der sich der Mensch vom Menschen noch wenig differenziert hat und jeder mit jedem empfindet. Sein Held heißt „Die Weber"; und wenn etwa Schiller im „Tell" die Erhebung eines ganzen Volkes noch zusammengefaßt hat in dem Bilde überragender Führer, so hat Hauptmann in voller Kunstabsicht die Sprecher seiner „Weber" frei durcheinander wogen lassen, und jeder der großen fünf Akte bringt neue Gestalten auf die Bühne und schiebt die alten zurück oder zur Seite. So völlig das abweicht von der üblichen dramatischen Komposition, so ganz scheint es den besonderen poetischen Bedingungen des Stoffes zu entsprechen, und ich glaube, daß es sich auch auf der Bühne bewähren wird — wenn wir nämlich das Massendrama auf den Brettern erst sehen dürfen.

Nun ist es aber merkwürdig zu beobachten, wie der Dichter, bei aller durchlaufenden Charaktereinheit des mächtigen Chores „Die Weber", dennoch gewußt hat, mit jenem scharfen, gestaltenden Sinn, der sein Eigentum, aus der Masse die Individuen auszulösen: und gerade

dieses zugleich Typische und Persönliche der Gestalten gibt ihnen den eigentümlichsten Reiz. Mit ein paar Strichen, in einer einzigen, festgegriffenen Situation, weiß Hauptmann Menschen vor uns hinzustellen: ob er nun im ersten Akt in die Expeditionsstube des Fabrikanten Dreißiger führt, wo sich die Webersleute aufgeregt zur Abrechnung drängen, „gleich Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind", ob er im zweiten Akt das Heim des Vaters Baumert schildert, wo das typische Innere einer Weberhütte mit seiner Fülle des Leidens und der Armut sich uns erschütternd aufschließt, und das „Weberlied" zornig klagend an den Seelen rüttelt, ob sich die Handlung im dritten Akt erweitert zum farbenreichen, kecken Bild der Dorfwelt im Wirtshaus, ob sie mit dem vierten Aufzug eindringt in Dreißigers Putzstuben, wo sich die zerstörenden Mächte entfesseln, sinnlos verderblich, ob sie endlich im ergreifenden letzten Akte sich gipfelt in der Prachtfigur des alten Hilse und mit packenden Zügen bald darstellt, bald ahnen läßt, wie der wütend emporgeschwollene Strom sinken wird und ebben, schon im Moment scheinbaren Sieges — überall und überall stehen Menschen vor uns von innerster Wahrheit und Lebendigkeit, individuell bis in die zufällige Gebärde hinein, vom erdfrischen Hauch der Wirklichkeit umweht; und erst wenn man neben diese Gestalten die blutleeren Schemen der historischen Epigonendramen in Gedanken stellt, ermißt man ganz die poetische Bedeutung der „Weber" für unsere deutsche Bühne: jede ästhetische Polizei muß ihre Aufführung ebenso lebhaft wünschen, als die „ordnungspolizeilichen" Gründe sie untersagen.

Aus der Fülle der Gestalten, die der Dichter gefunden und geschaut hat, tritt im letzten Akt Vater Hilse gewaltig hervor; und wie die Figur, die den Aufzug beherrscht, so ist auch dieser ganze Schlußakt der Betrachtung und Bewunderung, unter so viel Packendem, vor allem wert,

Wer viel Trauerspiele sieht und liest, wird leicht inne, wie die schwerste Probe für den Dramatiker am Ende seines Werkes liegt, in der Katastrophe; eine tüchtige Exposition, diese und jene spannende Szene und einen kräftigen „Aktschluß" vermag mancher zu bauen, aber der Prüfstein in aller Kunst bleibt doch der Ausgang: Ende gut, alles gut. Das Innerste der Dichtung, Herz und Eingeweide, legen sich hier bloß, und der erst ist der Meister, bei dem der Schluß das Werk krönt. Bei Gerhart Hauptmann nun, wenn man seine Dramen der Reihe nach verfolgt, tritt das unmittelbar Ergreifende der Katastrophen stark hervor. Als ich „Vor Sonnenaufgang" zuerst las, hat mich nichts gewisser von der Bedeutung der Dichtung überzeugt, als der eigenartige letzte Akt mit seiner einfachen Größe von Helene Krauses Tod. Wie viel tragische Stimmung dann, wie viel Tiefe im Ende der „Einsamen Menschen"! Wie viel innige Heiterkeit im Ausgang des „Kollegen Crampton"! Und nichts Wuchtigeres hat der Dichter geschaffen, als nun das Ende der „Weber", das mit seiner herben Zufallstragik aller Regel der Ästhetik zu spotten scheint, und das doch, ich bin dessen gewiß, in der Darstellung die tiefsten Wirkungen heraufbringen muß.

In seiner Hütte zu Langenbielau sitzt Vater Hilse und betet zu seinem lieben Herrgott. Dem starkknochigen, von Alter, Krankheit und Strapazen gebeugten Manne, der im Kriege für den König einen Arm verloren, und aus dessen verhungertem Antlitz die „gleichsam wunden" Weberaugen gerührt zum Himmel blicken, lauschen Frau, Sohn und Schwiegertochter: die Frau, eine blinde und sieche Alte am Webstuhl, mit andächtiger Bewunderung: — „Nee, Vaterle", spricht sie, „Du machst a zu schön Gebaate machst du immer" — die Schwiegertochter, Luise, in verhaltenem Zorn über die Ergebung ohne Ende; stumpfsinnig der Sohn Gottlieb, der zwischen dem strengen Vater und der erregten Frau nicht zu wählen weiß. Mit

wenig Worten vermag uns der Dichter dieses ganze Innere der Weberfamilie zu offenbaren, und wir ahnen schnell die Konflikte, welche die Kunde von dem Aufstande der Peterswaldauer ins Haus des alten Hilse tragen wird. Hornig, der Lumpensammler, kommt, ein Erzähler von Schnurren und ein Stückchen Eulenspiegel, der aber diesmal Wahrheit bringt statt Erfindung; wie die Weber beim Dreißiger gewütet haben, erzählt er den ungläubig Aufhorchenden, wie sie alles, Ware und Möbel, in sinnloser Wut zerrissen und zerschlissen, zerschnitten und zerschmissen, zertreten und zerhackt — „nee verpucht, kanst's gleba, schlimmer wie im Kriege". Nichts ist hier toter Bericht, alles vielmehr lebendige, individuelle Darstellung, die sich spiegelt in den Seelen der Hörer; und die Kunst ist bewunderungswürdig, mit der sich dem Dichter der auseinanderstrebende, vielgestaltige Stoff wie von selbst zur Einheit gestaltet, die in die enge Weberhütte ein jedes reflektieren läßt, Geschehen und typisches Empfinden. Der Gegensatz zwischen alt und jung, zwischen der aufs Jenseits vertrauenden Ergebung des Hilse, die „an'n Gewißheet" hat, und der zur Empörung aufflammenden Luise, die nicht beten will, sondern Brot fordert für ihre Kleinen, steigert sich und schärft sich zu voller Höhe, und maßlos, wie in Raserei der Mutterliebe, bricht Luise aus.

Genau so überzeugend aber, wie der Dichter die aufgestachelte Leidenschaft reden läßt aus der Seele der Mutter, genau so überzeugend stellt er ihren Gegenpart hin, den grandiosen alten Hilse mit seiner Gottesfurcht und Pietät, an der die wilden Wogen der Empörung, als sie nun unmittelbar in sein Haus schlagen, branden und zerschellen: ein Fels steht er da, mitten im aufgewühlten Elemente, und wenn der Veteran, der den einen Arm im Felde gelassen, den Kampf nicht mitkämpfen will, so ist es nicht Mutlosigkeit, sondern seelische Stärke und fromme Zuversicht.

Mit der gleichen künstlerischen Objektivität, mit der gleichen dichterischen Liebe umfaßt das Werk diese Gestalt wie jene, und es stellt nicht nur die Leiden der Armen, es stellt auch den Herrn Pastor in einfachen, schlichten Linien dar, es entwickelt die naive Protzenhaftigkeit des Fabrikanten, die erstaunt fragt: „Bin ich denn ein Tyrann, bin ich denn ein Menschenschinder?" ohne jede karikierende Übertreibung und läßt auf der anderen Seite das Sinnlose der Empörung, die „freche Heiterkeit", die Maßlosigkeit der Revolutionäre deutlich und unparteiisch anschauen. Es verherrlicht nicht, es schildert einfach und groß: und darum werden früher oder später die „ordnungspolizeilichen Gründe" fallen müssen, und die „Weber" werden als dasjenige vor aller Augen dastehen, was sie sind: ein echtes Kunstwerk.

Nation 16. 4. 92.

AGNES SORMA ALS NORA

Die Kultur, die alle Welt beleckt, hat auf Herrn Barnay sich erstreckt: in das Haus, wo „der Hüttenbesitzer", der „Kean" und die „Goldfische" Triumphe feiern, ist zum erstenmal Henrik Ibsen eingeladen worden. Oder vielmehr, der gegenwärtige Star des Theaters hat eine neue Rolle studiert, die den Hausfreunden vorzuführen war: nicht weil Ibsen die Nora gedichtet, sondern weil Frau Sorma für russische Gastspielzwecke die brillante Aufgabe ergriffen hatte, ist auf dem Umwege über St. Petersburg der meist umstrittene der lebenden Dramatiker an die Seite seiner Kollegen Ohnet und Schönthan gelangt.

Es hätte wenig Zweck, diese Vorgeschichte hier nachzuerzählen, wenn sie nicht zur Erklärung des Geleisteten, ich meine: des Verfehlten, dienlich wäre. Aus dem Prozeß des Werdens Gewordenes zu begreifen, ist alte historische Methode; und niemand wird sehr verwundert sein, zu

erfahren, daß auf dem Dornenstrauch keine Feigen wuchsen. Das Virtuosentum und Henrik Ibsen — sie können nicht zu einander, denn ein tiefer Graben fließt zwischen ihnen: das hat Frau Niemann-Raabe erfahren, als sie einst nach der lockenden Rolle der Nora griff, und das erfuhr Frau Sorma jetzt, eine unserer besten neueren Künstlerinnen, auf deren Leistung man mit Recht begierig sein durfte.

Ich erinnere mich eines Gesprächs mit Ibsen, wo er sich gegen den Begriff der „Rolle" mit scharfer Rede auflehnte. „Da spricht man noch immer von Rollen am Theater", sagte er, „und die Schauspielerinnen fragen mich nach einer schönen Rolle. Das Wort kann nur Unheil stiften; fort damit! Ich schreibe keine Rollen, ich schildere Menschen"! Von solcher einfachen Einsicht, die ein ganzes, modernes Kunstprinzip umschließt, ist man an keinem Berliner Theater ferner als eben am „Berliner Theater"; und Nora und alle um sie herum — nur Herrn Kraußneck darf ich ausnehmen, der den Ibsenstil festhielt, — alle, bis herab auf Noras Kinder, waren eifrig am Werk, ihre „Rollen" so wirksam wie möglich, so nuanciert wie möglich herauszubringen.

Gleich der Anfang des Stückes zeigte das, sein erstes Wort. Nora kommt mit dem Weihnachtsbaum und will den Dienstmann ablohnen; der Bote fordert fünfzig Ör. „Da ist eine Krone", sagt sie und als er herausgeben will: „Nein, behalten Sie den Rest". Noras gutmütige Verschwendung zu kennzeichnen, ihre Weihnachtslaune, ihr Glücksgefühl, das „vergnügt trällernd" ins Zimmer tritt — dazu steht der kleine Zug offenbar da; sie beschenkt den Dienstmann, wie sie alle Welt beschenken möchte. Frau Sorma aber genügt dies einfach Charakteristische nicht, sie setzt noch einen Drucker darauf: Nora muß zuerst ein wenig schwanken, sie muß tun, als ob sie den Rest des Geldes wiedernehmen will — und dann erst darf sie sagen, mit einer „Nuance": Na, meinetwegen,

behalten Sie! Gerade so kennzeichnend, wie für Ibsens Nora die echte Exposition, ist für ihre Nora dieser erste falsche Ton: wo der Dichter eins sagt, wünscht sie drei zu sagen, und die reine Klarheit seiner Absichten entstellt sie. Läßt Ibsen Nora „vorsichtig" an die Tür von ihres Mannes Zimmer herantreten und lauschen, so öffnet Frau Sorma die Tür ganz gemütlich und blickt mit ihrer lieblichsten Schelmenmiene hinein; das Spiel mit den Makronen, die sie verbotenerweise ißt, reckt sie virtuosenhaft in die Länge, und als sie sie versteckt hat, muß der Mann, divinatorisch das Geborgene ahnend, darauf losgehen — auf daß sie mit einem effektvollen Schrei komischer Verzweiflung dazwischen fahren kann; und mit all solchen Mittelchen und wahllosen Zutaten, die dem Stil der Dichtung naturgemäß zuwiderlaufen (denn wer könnte auch Henrik Ibsen nachdichten wollen?) wird die „Rolle" aufgeputzt und der darzustellende Mensch verfehlt. Über allerlei Nippessachen vergißt man den großen Sinn der Hauptfigur.

Denn was ist, auf seinen kürzesten Ausdruck gebracht, der Sinn dieser Nora?

Der Dichter schildert ein „Puppenheim", in dem die Hausfrau die große Puppe des Mannes ist, der Singvogel, der ihn umzwitschert, die Rebe, die sich an den Leben gebenden Baum gehorsam schmiegt. Ein Erbteil des Leichtsinns liegt auf ihr und viele Verbildung; sie ist im Kleinen unwahr, fast ohne es zu wissen, sie ist erzogen, den Männern zu gefallen und darum nicht ohne Koketterie: daß sie „leidlich hübsch" ist, hat sie oft genug hören müssen, und so träumt sie in ihren Nöten von einem reichen alten Verehrer, der sterbend kraft Testament alle Wirren löst. Naschhaft ist sie, spielerisch, wie ein Kind unter ihren Kindern: die Kleinen auszuziehen, findet sie „so amüsant" und rührt selbst kindisch an ein gefährlich Feuer, wenn sie in der Dämmerstunde mit dem Hausfreund vertraulich zusammensitzt. Aber unter all

diesem, was nur Oberfläche ihres Wesens ist, Produkt sozialer Mißbildung und modischen Verzogenseins, steckt nun erst die eigentliche Nora, der leuchtende Kern ihres Wesens; und indem die Handlung ihn aufdecken hilft, scheint der Dichter uns zuzurufen: Seht her, was ihr aus der Frau gemacht habt, was sie ist und was sie sein könnte! In dem Kind lebt eine Heldenseele, fähig des Opfermutes und aller naiven Größe; und selbst als sie im Erwachen extremen Freiheitsdranges den Mann und die Kleinen verläßt — wie hätte sie auch lernen sollen, die Weltfremde, Besonnenheit und Maß zu üben in solcher Stunde der Enttäuschung? — selbst als sie fiebernd die Ehe auflöst, muß noch der Philistersinn des Mannes erklären: „Etwas Wahres liegt in deinen Worten — so übertrieben und überspannt sie auch sind".

Die Pflicht der Darstellung, solcher Gestalt gegenüber, liegt zu Tage. Unter der Oberflächengestalt das Innere ahnen zu lassen und zwischen Nora, der Puppe, und Nora, die sich emanzipiert, zu vermitteln, ist ihre oberste Aufgabe; und alle diejenigen Momente sind daher stark herauszuheben, welche theatermäßig zu sprechen im ersten Akt schon den dritten vorausschauen lassen. Wohl verstanden: nicht auf Kosten künstlerischer Diskretion soll die Überdeutlichkeit eines denkenden Schauspielertums das p. t. Publikum aufklären, es soll sich nicht aus dem Löwenkopf plötzlich ein Schnock der Schreiner herausstrecken und die Sache aufdringlich interpretieren. Aber wenn z. B. Nora von ihrem heimlichen Übersetzertum erzählt, von der Seligkeit, zu arbeiten und wie sie sich dabei „fast wie ein Mann" vorkam, so muß an solchen Perspektive gebenden Augenblicken die Darstellerin ebenso sinnvoll verweilen, als Frau Sorma harmlos an ihnen vorüberhuscht. Das Gemischte der Stimmung soll die Schauspielerin zum Ausdruck bringen, die flache Fröhlichkeit, die auf dem Grunde der Gedrücktheit und der Pein nur erwächst. Frau Sorma aber ist, auch als der

bedrohliche Gläubiger schon schweren Schrittes durch ihr Puppenheim hindurchgeschritten, wieder lustig, als wäre nichts geschehen; sie lacht unbekümmert mit dem Hausfreunde, und all das feine Seelische der Dämmerstundenszene verflattert und verfliegt. Und wie es die Aufgabe hier ist, unter dem Kinde Nora die Heldin schauen zu lassen, so ist umgekehrt in der Starrheit und scheinbaren Kälte der großen Unterredung am Schluß doch wieder die Naivität der Frau aufzuzeigen, die Naivität, welche „die Gesellschaft nicht versteht, in der sie lebt", welche „wie ein Kind spricht" und aus großen erstaunten Augen das entschleierte Wunder ein erstes Mal anschaut. Der einförmige, langgezogene Klageton, den Frau Sorma an dieser Stelle anschlägt, tut es nicht, er läßt das Gefühl eines völligen Bruches innerhalb der Gestalt erstehen, während man bei Ibsen allenfalls von einem zu lösenden Problem sprechen kann, dem aber der Darsteller auf die Spur kommen muß. Frau Ramlo in München und Signora Duse haben, so scheint es, gewußt, die komplizierte Rechnung aufgehen zu lassen; Frau Sorma hat die Differenz erst recht herausgestellt, und „für den Dichter zu denken", wie Lessings alte Forderung lautet, hat kein künstlerischer Berater sie gelehrt.

Es lohnte aber darum, so ausführlich von diesem Verfehlen hier zu reden, weil an einem konkreten Beispiel zu zeigen war, wie viel, nicht die erste beste, sondern eine unserer bedeutendsten Künstlerinnen den großen, modernen Aufgaben noch schuldig bleibt, wie viel die deutsche Schauspielkunst an ihnen zu lernen und — zu verlernen hat. Frau Sorma hat zuviel Lustspielwitwen gespielt und deutsche Backfische, zuviel Hüttenbesitzerinnen; und mit all ihrer schauspielerischen Anmut und ihrer feinen Mimik steht sie nun doch vor Ibsen wie vor Rätseln und Wundern. Ihre gefällige und gefallsame Lieblichkeit, die zarte Ausdrucksfähigkeit ihres Gesichts, wo ein Spiel mit den Augenbrauen, ein Zucken der Mundwinkel Un-

endliches sagt, das bei geringem Umfang doch ergiebige, an Klängen reiche Organ — jeder ihrer großen Vorzüge spricht uns auch aus der Nora an. „Fehlt leider nur das geistige Band." Und darum mag ihr und ihren Genossen die Ibsendarstellung eine Kur sein, ein schauspielerisches Heilmittel, das vom Theatralischen zurückführt zur beseelten Natur.

Nation 7. 5. 92.

GOETHES STELLA

Beseelte Natur — das ist das Zauberwort, das die Geheimnisse von Goethes Stella aufschließt. Josef Kainz ist uns im Fernando, der ersten neuen Rolle, die er seit seiner Rückkehr im Deutschen Theater gespielt hat, die innerste Beseelung nirgends, doch leider die Natur zuzeiten schuldig geblieben. Von der Fahrt übers große Wasser hat der Künstler Gutes und Schlechtes zugleich zurückgebracht: reifer erschien er uns und größer, doch leider entstellte er die seltensten Gaben durch ein naturwidriges Deklamieren, ein Singen und Trillern, das gerade er so völlig entbehren, so ganz — den andern überlassen sollte. Denn gerade Kainz ist, wie jeder Theaterfreund weiß, der erste gewesen, der ein Jahrzehnt zuvor die Natürlichkeit dem klassischen Drama zurückgebracht hat, der erste, der es wieder gewagt hat, in Schiller und Shakespeare er selbst zu sein, ein moderner Mensch, nicht ein angelernten Konventionen gewesener Zeiten gehorsamer Automat; und der eben durch diese mutige Modernität ein Führender der Schauspielkunst geworden ist. Von ihm miterregt, ist die Entwicklung vorwärts geschritten; will nun er auf halbem Wege stehen bleiben oder gar zurückschreiten? Sollen wir wieder die opernhaften Triller auf den Schauspielbühnen zu hören bekommen, wieder die stilvoll-leere Gebärde sehen, sollen wir, statt O zu sagen,

wieder o—o—o—o— trällern? Hoffentlich sind es nur die Angewohnheiten eines dem amerikanischen Kunstverständnis sich anbequemenden Reisenden, denen wir da begegneten und die schnell, wie sie dem Künstler anflogen, auch wieder von ihm abfallen werden. Wer Schillers „Carlos" dem Natürlichen mit sicheren Instinkten nähern half, kann die „Stella" nicht stilisieren wollen.

Denn dieses „Schauspiel für Liebende", so tief es auch in der Empfindsamkeit der Zeit wurzelt, und so nahe der Dichter des „Werther" hier an die Tränenseligkeit des Klosterbruders Siegwart rührt, ist dennoch ein echtes Kind Goethischer Frühzeit geworden, ein Geschwister von „Götz" und „Clavigo" und dem Urfaust; es hat Teil an dem Frankfurter Realismus des Dichters, und wie seine in aller Schwärmerei kernfrische Prosa benachbart ist der neuen Sprache der Goethischen Sturm- und Drangzeit, so ist es auch erfüllt von lebenswarmen Details, von reichlich angeschauten kleinen Wirklichkeitszügen, und hier, hier nicht zuletzt kann der Darsteller einsetzen, es unserem Empfinden näher zu bringen; daß die Achtzehnte-Jahrhundert-Stimmung darüber nicht verloren geht, dafür mag er nur das Drama selbst sorgen lassen, er braucht sie nicht erst künstlich in sich zu erzeugen, sonst wird, was als psychologisch lebende Schilderung unmittelbar wirken kann, zu einer literarhistorischen Kuriosität. Nicht umsonst sprechen diese Menschen die Sprache ihrer Zeit, eine schwärmende, gehobene Prosa, aber doch eine Prosa; nicht umsonst sind all die starken Wirklichkeitselemente diesem Strome der Empfindsamkeit zugeführt; und wenn Stella selbst der glühenden Erklärung des Geliebten lächelnd erwidert: „Nun, ich spüre, gescheiter bist du nicht geworden!", und wenn Fernando und Cäcilie geschildert werden, wie sie auf der hölzernen Bank Eierkuchen und abgesottene Kartoffeln aßen, wenn sich Fernando heimkehrend dem alten Brunnen zuwendet und gerührt das Wasser „aus eben den Röhren", wie ehemals,

hervorrieseln sieht — so erkennen wir überall Goethes erdfrohen Sinn wieder, der selbst das Sentiment an genrehafte Züge niederländisch knüpft, und der auch im Pathos der schwärmerischsten Jugend Natur nie verliert.

Die Natur, so hoffen wir, wird Kainz wiederfinden; und halten wird er die Größe des Ausdrucks, die er sich gewann, diese Fülle seelischer Ergriffenheit, die seine Gestaltung weit, weit hinaushob über das Theatermaß. Er hat neue, stärkere, echtere Töne gefunden als je zuvor; und wie man von den kostbaren Stradivariusgeigen wohl sagt, daß sie einmal zerbrochen und wiederhergestellt die herrlichsten Klänge erst geben, so scheinen die Erlebnisse und Kämpfe dieser Wanderzeit das Beste, Innerste in Kainz nun freigemacht zu haben. So konventionell Fernandos erstes Auftreten noch war, so mächtig wuchs er empor, als Reue und Schuldgefühl ihn immer unentrinnbarer packen und schütteln und greifen, und der Todesgedanke im Wirrsal der Pflichten Herr wird über sein Selbst. Ganz Innerlichkeit ist Kainz hier, ganz zuckender Nerv und aufgewühlte Seele: und gerade weil er an das Höchste der Schauspielkunst zu reichen berufen ist, läßt er den Wunsch um so lebhafter in uns werden, ihn jene Schlacken leerer Konvention völlig wieder abwerfen zu sehen.

Nation 7. 5. 92.

VON ALTER UND NEUER SCHAUSPIELKUNST

Von der darstellenden Kunst will ich sprechen, über deren Ziel und Wesen die Theatereindrücke der letzten Zeit manches zu denken gaben; und damit ich mich in die Lüfte der Abstraktion nicht allzu frei verliere, diene mir als Fesselballon eine Behauptung Karl Frenzels: daß man nämlich „den jüngeren Schauspielern jetzt die abenteuerlichsten Theorien einer neuen Schauspielkunst, etwa

im Stil der impressionistischen Malerei, predigt, die Nachahmung der Natur um jeden Preis, um nicht die schöne Menschlichkeit, sondern die häßliche Tierheit fratzenhaft wiederzugeben". Ich weiß nicht, ob die Vermutung unbescheiden ist, daß diese Bemerkung auch auf Meinungen zielt, welche ich unlängst geäußert habe; jedenfalls zähle ich mich mit zu den „Predigern" neuer Schauspielkunst, die Frenzel befehdet — wenn ich auch eine alleinseligmachende Lehre nicht zu verkünden glaube. Das überlasse ich vielmehr den Herren auf der anderen Seite, die genau wissen, was die „wahren Aufgaben der Schauspielkunst" sind. Sogenannte wahre Aufgaben, zeitlosewige und unwandelbare kenne ich in der darstellenden Kunst so wenig, wie in der schaffenden; aber welche Forderung unsere Zeit an die Kunst stellt, das allerdings glaube ich wahrzunehmen und aussprechen zu dürfen.

Die abenteuerlichsten Theorien werden jetzt gelehrt, sagt Frenzel. Wie aber, wenn sich zeigen ließe, daß die Theorien, die man „jetzt" aufstellt, nichts anderes sind, als im Sinne der Zeit zwar veränderte, doch dem Wesen nach altüberlieferte Forderungen germanischer Schauspielkunst? Ein kurzer Gang durch unsere Theatergeschichte kann das sofort erweisen.

Nicht allgemein Bekanntes brauche ich hier zu wiederholen. Wie sich aus der Steifheit der Alexandrinertragödie, aus der Pose und Tanzmeistergrazie des Rokoko die erste große deutsche Schauspielkunst in Ekhof und Schröder heraushob, den genialen Hamburger Realisten, wie der niederdeutsche Stil sich nach dem Süden verpflanzte durch Beil und Iffland, wie die auf charakteristische Wahrheit und Natur gerichtete Bewegung Wien eroberte durch Schröder, und in Berlin sich gipfelte in Fleck und der Unzelmann — das weiß der Verfasser der „Berliner Dramaturgie" so gut und besser als ich. Kam auf, mit dem Ende des Jahrhunderts, die große Gegenbewegung der Klassik: der Theaterdirektor Goethe stiftete und der

Theaterdichter Schiller stützte die Weimarer Schule. Sie zu überwinden, sie aufzulösen und den Weg zur Natur zurückzufinden — das ist bis heute nicht die „wahre Aufgabe" im Sinne einer gebietenden Ästhetik, wohl aber der instinktive Drang unserer großen Schauspieler gewesen.

Klar und scharf hat der Geschichtschreiber des deutschen Theaters, Eduard Devrient, den Widerspruch ausgerufen, den der Bühnenkünstler gegen die ihn meistern wollenden Poeten der Weimarer Richtung empfinden muß. Man braucht nicht jede Devrientsche Doktrin zu unterschreiben, man kann die relative, historische Berechtigung der klassizistischen Bewegung gut begreifen, die dichterische Verklärung, die sie gebracht hat, und die seelische Vertiefung — und wird doch die volle Erkenntnis des einen, was not tut, bei dem verständigen Schauspieler finden, nicht bei dem größten unserer Dichter. Goethe selbst hatte einst ausgesprochen, daß die charakteristische Kunst dem nordischen Geiste innerlich kongenialer sei als die schöne Kunst der Antike; aber von der Besonderheit der Natur, die der Dichter des „Götz" und des „Werther" aufzufassen gewußt, wie kein anderer, zog es ihn fort zum Allgemein-Menschlichen, zum Typischen, das die Schlacken der Individualität ausgeworfen hatte — und diesem Trieb mußte die deutsche Schauspielkunst widersprechen, wollte sie nicht sich selber aufgeben. Menschendarstellung mußte ihre erste und ihre letzte Pflicht sein, und durch die reich entwickelte Persönlichkeit nur durch die feinste, natürliche Differenzierung im Ausdruck des Körperlichen wie des Seelischen konnte sie sie lösen. Goethe aber setzte willkürlich erfundene Stilregeln an Stelle der Wahrheit, Maximen für Beobachtung; und wie er Natur knechtete auf der Bühne, so wollte er sie womöglich auch im Leben seiner Schauspieler noch knechten: nicht nur im Theater mußte dieser Weimaraner den Ton so tief als möglich halten und „jedes Wort mit einem gewissen Gewicht aus-

sprechen" — auch draußen unter den Leuten sollten sie eine würdige Haltung und ein stilvolles Gebärdenspiel weislich bewahren. Die Steifheit und Gespreiztheit der Mimen, selbst am Kneipentisch, welche wir heute im Aussterben sehen, entstammt noch aus dieser Zeit.

Das Gefährlichste jedoch am Weimarer Stil wurden die aus benachbarten Künsten entlehnten Ausdrucksmittel: das Statuarische und das Musikalische. Die verweilenden, schönen Posen, wo die Natur und das Drama gebieten, fortzueilen — wir sehen sie noch heute in der Wiener und Dresdner Schule, bei Frau Wolter etwa und bei Frau Ellmenreich; und auch das musikalische Element wirkt noch nach, in jener Vorliebe für künstlich tiefe Töne und alle meßbaren, wie mit dem Metronom einstudierten dynamischen Effekte. Ob wahr oder erfunden — unendlich bezeichnend bleibt es, was die Weimarer Tradition erzählt: daß Goethe beim Einstudieren sich eines Taktstockes bedient habe; und sein Schüler P. A. Wolff, der einzige, dessen schmächtiges Talent auf Goethes Anstalt wirklich gedieh, bestätigt ganz treuherzig, daß Goethe nicht viel anders, als ein Kapellmeister, vorging: „Er liebte es", erzählt Wolff, „bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbild zu nehmen und gleichnisweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art geleitet, wie eine Oper eingeübt wird: die Tempi, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo usw. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht". Wenn dann freilich Wolff dieser Schilderung mit dunkel aufwachender Einsicht die Versicherung hinzufügt: „Und man glaube ja nicht, daß ein solches Verfahren die Natur und Wahrheit des Vortrags beeinträchtigte" — so wird es wohl nicht viel moderne Leser geben, denen solche Beteuerung nicht ein Lächeln entlockte.

Dies also sind die Grundlagen, auf welchen die deutsche Schauspielkunst des 19. Jahrhunderts erwuchs, und welche

„abenteuerliche Theorien" zu überwinden suchen; dies ist die „schöne" Menschlichkeit der Bühne, die vielleicht Anno 1800 ein Gebot der Zeit war, aber es für uns Heutige nimmermehr sein kann. Oft und oft ist der Widerspruch gegen Goethe, der aus dem Wesen der Schauspielkunst selbst kommen mußte, seither laut geworden, und gleich der große Schröder hat geäußert: daß „manche sehr bewunderte, dichterisch glänzende Stelle ihm Kampf und Anstrengung koste, um sie mit der Natur auszugleichen; daß er sie darum gleichsam verwischen müsse, damit sie dem Charakter nicht widerspreche". Mit der Natur „auszugleichen", zu prüfen an der Natur und das bloß deklamatorisch Glänzende umzuprägen, im Feuer der Menschendarstellung, in das greifbar Individuelle — das ist die Aufgabe, welche gegenüber der klassischen Dichtung dem Modernen erwächst, so gut wie sie den Schröder und Fleck erwuchs; denn nicht einen Stil der Vergangenheit kann er in sich konservieren wollen; er ist ein lebender Künstler, kein Kunsthistoriker und Antiquar; und was mit den Ausdrucksmitteln der Gegenwart nicht kann ergriffen werden, das hat kein Recht, auf der Bühne zu leben, welche unserer Zeit gehört, keiner anderen. Für das Ehemals das Jetzt opfern und das Recht der Lebendigen — der Preis wäre allzu teuer.

Nur Schritt für Schritt war, zufolge der Macht der Poetisch-Großen, der Weg zu gewinnen zu dieser neuen, dieser alten Schauspielkunst, und deutlich sehen wir einen Praktiker wie etwa Heinrich Laube mitten inne stehen zwischen den Parteien: „Ob und wie weit sich die hamburgische und die weimarische Schule vereinigen lassen", sagt er, „ist der eigentliche Inhalt alles dessen, was seit Anfang des Jahrhunderts die ehrlichen und denkenden Freunde des Theaters beschäftigt". Zwar er selbst scheint ganz zu den Hamburgern sich stellen zu wollen, denn er sagt treffend: „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir

also die Grundregel. Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unserer Schauspielkunst angelegt. Ich halte es für unseren Beruf, dies Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen". Von Goethe und dem Schönen, Allgemein-Menschlichen ist hier, wie man sieht, nicht die Rede. Aber so klare Einsicht wird dann doch durchkreuzt durch den Druck noch lebender Traditionen; und wie Laube als Dichter ein knorriger Schillerschüler blieb, so übersah seine Theorie die theatralische Anschauung und rechnete einseitig mit dem hörenden, nicht mit dem sehenden Zuschauer. Obgleich das Ding Schauspiel heißt, erklärte er, daß das Ohr „das wichtigere Organ" für das Theater sei, und er installierte demgemäß einen expressen „Vortragsmeister", im Sinne Goethischer musikalischer Einübungen, und verpönte die reichere Ausstattung. Erst die Meininger haben hier Wandel geschaffen und nur leider das eine versäumt: in die naturgetreuen Räume, in die echten Gewänder auch Menschen zu bringen, welche natürlich agierten.

Gewiß! wird Frenzel einwerfen, der Verehrer der Meininger: sie wollten eben nicht die Nachahmung der Natur um den Preis „fratzenhafter, häßlicher Tierheit". Ich gestehe offen, daß ich mir bei diesem starken Wort in der Anwendung auf moderne Schauspielkunst ungeheuer wenig denken kann; und ich würde die krasse Beurteilung unbegreiflich finden, lehrte mich nicht wieder die Theatergeschichte, wie noch ein jeder Fortschritt zur Natur hin ähnlich harte Vorwürfe heraufgerufen hat.

Und damit ein unbefangener Dritter rede, nicht der Prediger neuer Kunst, gebe ich das Wort dem Goetheforscher Julius Wahle, der in seinem Werke „Das Weimarer Hoftheater" also erzählt: „Talma war der erste, der die strenge Konvention zugunsten einer freieren Bewegung durchbrach. Er ist der Schöpfer des historischen Kostüms, und diese Forderung der Naturwahrheit ist bei seinen beschränkten Kollegen auf starken Widerspruch

gestoßen. In Wahrheit und Stärke des Ausdrucks hat er alle seine Mitspieler übertroffen. Er nahm sich Freiheiten, die kein anderer vorher gewagt hatte. Talma spricht nicht mit und zu den Zuschauern, sondern wirklich mit und zu den Personen des Stückes; er tut Schritte gegen den Hintergrund und wendet dem Publikum den Rücken zu. Vor allem, er wagt es zuerst, bei Neuschöpfung alter Rollen, die Tradition seiner Vorgänger zu mißachten. Mit einem Worte, in seinem Streben nach Naturwahrheit nähert er sich der realistischen germanischen Kunstauffassung. Er hat dem abgelebten Körper des französischen Klassizismus neues gesundes Blut zugeführt, hat die erstarrenden Formen aus seiner modern romantischen Kunstanschauung heraus neu belebt." Und dieses ist es, genau dieses, was wir für die Gegenwart fordern: daß der Schauspieler in den Lebensformen unserer Zeit rede, und daß er aus kräftigem, modernem Empfinden heraus das erstarrende Alte belebe.

Nur eine geringfügige Einzelheit scheint es, wenn auch von Talma berichtet wird, wie er es wagte, dem Publikum den Rücken zu zeigen; aber doch hat diese Einzelheit typische Bedeutung, sie kennzeichnet gut den Unterschied zwischen dem realen Ernst des Schauspielens bei den einen und dem auf Konventionen, auf den schönen Schein nur gerichteten Spiel bei den andern. Wenn Goethe die Rückenstellung eifrigst verpönte, so wünscht Strindberg nichts sehnlicher, als daß er „eine ganze Szene hindurch den ganzen Rücken eines Schauspielers zu sehen bekomme". Aber wieder kann sich der Neuste auf die Älteren berufen: Das Publikum muß einsehen, hatte Lessing gesagt, daß es des Schauspielers wegen da sei, nicht umgekehrt. Und Schröder versicherte, daß er die höchst tadelnswürdige Konversation des Schauspielers mit dem Publikum nie gekannt habe; er dürfe behaupten, während seiner ganzen Wirksamkeit kaum zehnmal gesehen zu haben, ob das Haus voll oder leer sei, kurz, die Zuschauer wären nie für ihn vorhanden gewesen. Man muß daneben

Goethes Urteile stellen, z. B. über das realistische Leipziger Theater, um den ganzen Abstand zwischen Hamburg und Weimar noch einmal zu ermessen: „Bei dem Leipziger Theater", so notiert Goethe 1802 in sein Tagebuch, „herrscht völliger Mangel an Kunst und Anstand, der Naturalismus und ein loses, unüberdachtes Betragen. Eine Wiener Dame sagte sehr treffend, sie täten doch auch nicht im geringsten, als wenn Zuschauer gegenwärtig wären. Des Rückenwendens, nach dem Grunde Sprechens ist kein Ende".

Noch eine letzte Klage Karl Frenzels bleibt mir zu erörtern: daß die Jugendverderber den Schauspielern Theorien predigen, etwa im Stil der impressionistischen Malerei. Jawohl, es ist richtig! Wir meinen allerdings, daß die bildende Kunst, die in so glücklicher Vorwärtsbewegung ist, der darstellenden manche Anregung gewähren kann; und wenn ein innerer, wahlverwandter Zug von der einen zur anderen waltet, so sehen wir darin nur die Bestätigung, daß beide auf gutem Wege sind, dem Gebot der Zeit genugzutun. Hier wie dort können wir parallele Entwicklungen wahrnehmen, durch dies ganze neunzehnte Jahrhundert; Carstens und Cornelius zuerst mag man zu dem Weimarer Theater stellen: Maler, die nicht malen können, aber voll von poetischen Stimmungen sind; Schauspieler, die nicht spielen, sondern dem Zauber poetischer Deklamation erliegen. Folgte Piloty, der echte Gewänder gab, aber keine echten Menschen: das gemalte Meiningertum. Wallenstein und Seni, der Triumphzug des Germanikus: echte Theatermotive, komponierte Gruppen und Aufzüge. Damals entstand in der oberen Schicht der Künstler die völlige Abneigung gegen das Theater, welche erst gegenwärtig wieder zu schwinden beginnt, und Anselm Feuerbach klagte über die „Theaterempfindung in der Kunst". „Ich hasse das moderne Theater", schrieb er, „ich hasse den Dekorationsunfug von Grund meiner Seele. Er erzeugt den Barbarismus des Ge-

schmacks". Aber ein neues Künstlertum stand auf in Adolf Menzel: seiner geistreichen, virtuosen Beobachtung mögen die Besten unseres Schauspielhauses verglichen werden, die Frieb-Blumauer, Döring. Bis endlich, von Frankreich her eine intime Naturbeobachtung herüberkam und der Drang, in naiver Schlichtheit das Wirkliche zu erfassen. Die forcierten Bewegungen, die heftigen Effekte — wir sind ihrer im Bilde so überdrüssig, wie auf der Bühne; wir loben uns die paysage intime und sind es wohl zufrieden, wenn man der modernen Schauspielkunst etwa Millets „Angelus" zum Schutzgott stellt, jene Gestalten von innigster Wahrheit, die in ruhiger Gebärde hintreten, die Hände gefaltet, ganz Natur und echtes Empfinden.

Denn die Natur suche der Schauspieler, nichts darüber. Er suche sie ganz, in ihrer seelenvollen Fülle: so wird er vor Flachheit bewahrt sein und vor Trivialität. Er suche sie außer sich und in sich, in der Welt und in der eigenen Brust: und je reiner und reicher er dann seine Persönlichkeit entwickelt, je stärker das Temperament ist, durch das er nach Zolas allgültiger Zauberformel die Natur betrachtet, desto tiefer auch wird er Leben fassen und Leben geben. Wie jener Riese, wenn er die Erde berührt, wird er vom Theater zur Natur, von der Konvention der Bretter zur menschlichen Wahrheit zurückkehrend Kraft sich immer von neuem gewinnen; und alles Stilisieren wird er so meiden lernen, alle willkürliche Manier und aufgeputzte Kulissenempfindung. Das Ideale aber, das Schöne kann er nur in Einem empfinden, das innerhalb der Sache liegt, nicht außer ihr in Geboten des Herkommens: er finde es in der Treue gegen das künstlerische Ganze, dem er angehört, gegen das Ganze des Charakters, den er verwirklicht, des Dramas, in dem er steht. Hier soll er sich harmonisch „schön" der Ökonomie des Kunstwerkes einfügen; mutet ihm aber jemand zu, auf seine eigenen schauspielerischen Kosten schöne Menschlichkeit wieder-

zugeben, schön auszusehen, schön sich zu bewegen, schön zu sprechen — so entgegne er ihm nur in guter Zuversicht mit den Worten Schillers gegen Goethe: „Mir deucht, daß die Analytiker den Begriff des Schönen beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben. Möchte es doch Einer einmal wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinne an seine Stelle zu setzen".

Nation 14. 5. 92.

WIENER UND BERLINER VOLKSBÜHNE

Anton Bettelheim, der verdienstliche Biograph Ludwig Anzengrubers, der für den genialen Dramatiker seiner Heimat manchen Strauß beharrlich ausgefochten, hat eine Anzahl der Aufsätze, welche er für die gute Sache der volkstümlichen Dramatik geschrieben hat, zu einer lesenswerten kleinen Schrift zusammengefaßt. Angeregt durch den Plan eines Raimundtheaters in Wien, welcher eben greifbare Gestalt gewinnen will — der Schriftsteller Adam Müller-Guttenbrunn soll die neue Bühne als Direktor, und der treffliche Künstler Ludwig Martinelli soll sie als Oberregisseur leiten — faßt Bettelheim, den man zur Hilfe an dem neuen Unternehmen aufgerufen hatte, als einen literarischen Paten und Gefolgsmann zugleich, seine Forderungen an ein künstlerisch geleitetes Volkstheater nochmals energisch zusammen, und, Freund der kritischen Unabhängigkeit, der er ist, nicht geneigt, sich im voraus einem noch werdenden, unbestimmten Dinge journalistisch zu verschreiben, spielt er, obgleich es seine eigenen klugen Anregungen sind, die hier verwirklicht werden sollen, lieber den altwiener Skeptiker als den Enthusiasten: dieses Kind als sein Kind anzuerkennen, weigert sich der gar nicht

sentimentale Vater. Schon einmal hat er es erlebt, daß der Gedanke eines Deutschen Volkstheaters, den er gefaßt und im Verein mit Anzengruber, Erich Schmidt, Chiavacci warm gehegt, durch die Praxis in sein Gegenteil verkehrt worden; ein anderes Burgtheater für die volkstümliche Dramatik hatte er entstehen sehen wollen, ein nach künstlerischen Grundsätzen geleitetes, von den Kassenrücksichten befreites, echtes Volkstheater — und statt dessen war nur ein neues Geschäftstheater entstanden, dessen Unternehmer unruhig besorgt stets fragte: Was zieht? aber niemals die wesentlichere Sorge kannte: Was erzieht? Statt eines Theaters für die Bürger wiederum ein Theater für die Spießbürger entstehen zu sehen — die Aussicht erfreut den um die Zukunft der einheimischen Kunst Bekümmerten nicht, und weil bewahrt besser ist als beklagt, so ruft er den Begründern des neuen Unternehmens alle Erfahrungen, die seit einem Jahrzehnt er und seine Gesinnungsgenossen gemacht, ins Gedächtnis zurück, alle taumelnden, tappenden Schritte, die das Ziel verfehlten, und den Übereifer der Gründer, welche nicht schnell genug zu ihren Zinsen kommen konnten und darum einen geschäftsmäßig arbeitenden Pächter wählten, nicht einen kunstverständigen Dramaturgen. Und er verlangt ihn nun endlich in Wahrheit, den unabhängigen artistischen Leiter, dem ein geschäftsführender Beamter untergeordnet, nicht beigeordnet werden müsse, wenn das schöne Ziel endlich erreicht werden soll: das heimische Drama, das in Raimund und Anzengruber glänzende Höhepunkte erreicht hat, und in manchen Jüngeren, den Chiavacci, Karlweiß, Morre, talentvollen Nachwuchs zeigt, vor dem Andringen der Operette, der Pariser und Berliner Schwänke zu bewahren, so sicher wie vor der schauspielerischen Starwirtschaft der „ersten Kräfte", die das Niveau der Produktion auf das theatermäßig Konventionelle mit Notwendigkeit herabdrücken muß.

Gemeinsam ist das Gefühl den Theaterfreunden von Wien und von Berlin: daß reformiert werden müsse;

aber freilich, wann hätten deutsche Theaterfreunde dieses Gefühl einmal nicht gehegt? Jahraus, jahrein läuft und schwillt die Flut der Broschüren und Vorschläge, der klugen und der törichten: so viel Köpfe über der Sozialreform zerbrochen werden, so viel auch über der Theaterreform. Und wer verkennt auf die Dauer, daß diese an jene fest gebunden ist? Daß soziale Vorgänge, soziale Verschiebungen auf das Innerste des Theaterwesens reflektieren? So lange unsere deutsche Bühne in einer geordneten Folge der Entwicklung steht, das heißt also, seit gut einem Jahrhundert, hat auch die Frage: Unternehmerbetrieb oder Gesellschaftsbetrieb? nicht stillgestanden; viel kräftige Worte sind gewechselt worden, viel Tinte ward verschrieben im 18. Jahrhundert, um das Schädliche der „Prinzipalschaft", den Segen der „Nationaltheater" zu erweisen; und doch hat auf eine Zeit der Vorherrschaft subventionierter Theater unser Jahrhundert ein volles Vordringen des kapitalistischen Bühnenbetriebes gebracht, eine freie Konkurrenz, deren Vorteile und Nachteile gegeneinander abzuwägen nicht leicht ist.

Um den Kreis des Darstellbaren zu erweitern, so erklärte selbst Heinrich Laube, mußten den Hoftheatern die Privattheater zur Seite treten: „gerade die heikeln Themata brauchen einen Zufluchtsort, damit dem abgestandenen Blute des Schauspielhauses endlich einmal neue Säfte zugeführt werden". Ob aber die Privattheater solche Zufluchtsorte immer gewesen sind, ob in Berlin und Wien das kräftige Neue den Boden fand, den es brauchte — das eben ist die Frage; und deutlich sind die Bewegungen wahrzunehmen, welche in unseren Großstädten über den Kreis des theatralischen Geschäftsbetriebes hinaus die Bühne zu weiten streben.

Journalistische Anregungen, wie sie Bettelheim in Wien und Berufsgenossen bei uns geboten, haben in künstlerischer Hinsicht zunächst den Anstoß gegeben. Anzengruber! rief man an der Donau; Ibsen und Anzengruber!

rief man zur selben Zeit an der Spree. So wenig war man Anregungen der Presse in Wiener Theaterdingen gewohnt, daß Bettelheim, als er sein Sprüchlein zuerst aufsagte, von den Kollegen erstaunt gefragt wurde: ob er denn Direktor dieses wundersamen neuen Volkstheaters werden wolle? Eine Frage, die das Wesen des auf keine praktische Aktion gestimmten Mannes gänzlich verkannte und einem Uneigennützigen nach beliebter Art egoistische Motive unterschob; womit übrigens keineswegs gesagt werden soll, daß es als ein Zeichen von Eigennutz zu achten sei, wenn jemand Ideen, die er zunächst theoretisch anregen will, gegebenen Falles auch in die Wirklichkeit überführen hilft. Schneller als in Wien haben dann die Dinge im theaterlustigen jungen Berlin sich entwickelt, und Anzengrubers Landsleute konnten seine Werke von uns zurückempfangen: „Heimgfunden" fand sich früher nach Berlin, als daß es sich heimfand, das „vierte Gebot" mußte seine Wiederauferstehung auf der „Freien Bühne" feiern, bevor es den Triumphzug nach Wien und in die fernsten österreichischen Provinzen antreten konnte.

Zu der künstlerischen Reform des Theaters kam die soziale. Den anschwellenden breiten Massen genug zu tun, welche theaterhungrig beiseite standen, erwuchs zunächst auf dem Gebiet unseres, ach so bescheidenen Volksstückes die Possenbühne des Adolf-Ernst-Theaters, welche, billiger als Wallner, Berliner Lokalbilder zu sehen gab; schnell folgte das Berliner Theater nach, eine Art Adolf-Ernst-Theater der Klassik mit der Devise: billig und schlecht, und eben jetzt steht das Wallnertheater im Begriff, nachdem die eingeborne Posse endgültig verschieden ist, sich gleichfalls in solch volkstümliche Mühle umzuwandeln, wo das Brot der Klassik billig, hoffentlich auch schmackhaft gebacken wird. Die ernsthafteste theatralische Sozialreform aber hat bei uns die Freie Volksbühne erstrebt, die jetzt mitgliederreich in ihr drittes Lebensjahr tritt, und die mit bescheidensten Mitteln und

demgemäß bescheidenstem, schauspielerischem Gelingen einen kräftig modernen Spielplan durchführte; einen Spielplan, der in der Tat die „heikelsten Themata“ nicht zu meiden braucht; denn das „Volk“, welches hier der neue Herr ist, hat gleich der Kirche einen gesunden Magen und kann auch realistisch Gut verdauen.

Und hier ist nun der Punkt, wo die interessanteste und schwierigste Reform beginnt: die Reformierung des Publikums. „Nicht Bürger und Handwerker“, so klagt Bettelheim, „sondern der moderne Geldmensch, der gelangweilte Aristokrat und der unvermeidliche kritiklose Theaternarr kommen heute in Betracht bei der Auswahl der Neuigkeiten“, und er wünscht jene ungezählten anderen nachzuziehen, die mit gesunden, naturfrischen Instinkten, von Gedanken- und Premierenblässe nicht angekränkelt, sich der Kunst noch naiv hingeben. Auch hier wird eine unbefangene Betrachtung nur sehr vorsichtig das Für und Wider abwägen dürfen: die reflektierenden Alleskenner, die übermüdeten Theatergeher, die unsere Luxusbühnen füllen, auf der einen Seite; die empfangsfreudigen und kritiklosen Besucher freier und unfreier Volksbühnen auf der anderen. Wo immer ein Fortschritt gesucht wird in der Kunst, werden leichter diese Neuen bereit sein mitzugehen, als jene Alten, die da „schrecklich viel gelesen haben“, und selbständige Intelligenzen werden sich aus der Masse herausheben; meint ja selbst Doktor Stockmann drastisch, Ibsens radikaler Aristokrat: „Ich will mal mit den Kötern experimentieren; zuweilen sind merkwürdige Köpfe unter ihnen“. Aber nur ein völlig kunstsicherer Leiter, so ein volksfreundlicher „Volksfeind“, welcher zielbewußt „experimentiert“, kann hier echte Erfolge gewinnen; und deutlich zeigt das abschreckende Beispiel des „Berliner Theaters“, daß mit der bloßen Empfangsfreudigkeit der Hörer der Kunst nichts genützt wird, wenn nicht eine sicher anwachsende Geschmacksbildung sie stützt und läutert.

Auch für die Zukunft des Wiener Volkstheaters, der Wiener Volksstücke bleibt das gesagt.

Aber hat überhaupt dieses Wiener Volksstück, dessen Vergangenheit so glorreich ist, noch eine Zukunft? Das Volksstück als eine in sich beschlossene, selbständige Gattung? Wenn wir die Frage nach unseren norddeutschen Eindrücken entscheiden wollten, die Antwort würde schwerlich bejahend lauten. Für Bettelheim dagegen steht nicht nur in Wien das Volksstück zukunftsreich da, er sieht es auch in Berlin aufblühen: „Im Reich", sagt er, „haben die bedeutendsten jugendlichen Talente, Hauptmann und Sudermann, ihre stärksten Treffer als Meister der Mundart, als Schilderer von Volkstypen heimgebracht; ihre sozialen Volksstücke werden gewiß nicht vereinzelt und schwerlich unübertroffen bleiben: denn die Gattung des Volksstückes selbst, wie es aus bescheidenen Anfängen auf heimischem Boden erwuchs, scheint uns noch lange nicht am Ende ihrer Tage zu sein". Dem Sudermannschen Drama, das hier in Rede steht, wird man allerdings am ersten gerecht werden, wenn man es als Volksstück faßt; denn in diesem Genre geschah es vielfach, selbst bei den Meistern wie Raimund und Anzengruber, daß die Personen des „Vorderhauses" flach und konventionell gerieten, wie in der „Ehre", während voll Kraft und Saft die Gestalten des Hinterhauses dastanden. Auf Hauptmanns Dichtung aber trifft das nicht zu, so wenig wie etwa auf Ibsen; lebendig treten wohl die schlesischen Weber vor uns hin und die Dörfler Beibst und Kahl Willem des „Sonnenaufgangs", die Gina Ekdal der „Wildente"; aber nicht minder lebendig die Fabrikanten und Doktoren und Schwärmer, die Dreißiger und Hoffmann und Schimmelpfennig, die Relling und Gregers Werle. Wo also die moderne Dichtung am sichersten ausschreitet, wo sie am freisten und selbständigsten aufblüht, da zwängt sie sich in keine hergebrachte Form des Dramas ein; und den neuen Wein unseres jungen Dramas wird man in

neue Schläuche darum gießen, in die alten Schläuche des Volksstückes aber so wenig wie in jene des Trauerspiels, Schauspiels, Lustspiels nach konventionellem Theaterschema.

Nicht der Drang nach Theaterreform ist es, der mich treibt, diesen losen Betrachtungen noch ein paar Worte über das jüngste Berliner Volksstück anzufügen; der verwegene Ehrgeiz bleibe mir fern, ein Bettelheim des Adolf-Ernst-Theaters zu werden. Prompt schneidet diese tüchtige Futtermaschine, wenn auch nicht geräuschlos, unserem großen Publikum sein Quantum an Unterhaltungsbedürfnis zu, jahraus, jahrein: in der Flucht der Erscheinungen, unter seltsam wechselnden Titeln, bleibt sie bestehen, die Adolf-Ernst-Posse mit dem großen Verkleidungsquodlibet in der Mitte, mit den aufmarschierenden Jungfrauen, dem behäbigen Allerweltsonkel und all den anderen, auf beliebige Darsteller fest zugeschnittenen Typen. Das poetische Dreigestirn Mannstädt, Treptow, Jacobson (die Anordnung soll keine Rangordnung bedeuten, denn sie alle stehen meinem Herzen gleich nahe) liefern den Rohstoff, den der Direktor appretiert und ein Coupletdichter garniert; und sollte das Unwahrscheinliche sich ereignen, daß einer der Herren eine neue Idee bringt, so wird an ihr so lange und so unermüdlich auf den Proben herumgearbeitet, bis sie den alten zum Verwechseln ähnlich sieht. Bewundernd steht man vor diesem sicher fungierenden, herrlichen Automaten: man werfe oben Goethes „Iphigenie" hinein — und mit tödlicher Sicherheit kommt unten dennoch nichts anderes heraus als die Adolf-Ernst-Normalposse. Das geht, so lange es eben geht; verschiedene Anzeichen aber lassen erkennen, daß allmählich die Zeit kommen wird, wo es nicht mehr geht; und daß die vielgeprüfte Berliner Lokalposse oder, wie sie sich jetzt nennt, „Gesangsposse" recht bald wieder vor der Frage stehen wird: Was nun?

Nation 10. 9. 92.

Mehr durch das, was sie bedeutet, als durch das, was sie ist, interessierte die erste Novität der neuen Saison: eine Anfängerarbeit von scharfen Intentionen und mangelndem Können, die aber einen neuen Schritt auf dem Wege tut, welchen die Leitung unseres Residenztheaters durch die Aufführung von „Musotte" eingeschlagen. Wie die alten Götzen fallen, auch die von der Seine, hatte jüngst die Aufnahme von „Denise" wiederum bewiesen; Augier ist gestorben, Sardou und Dumas haben sich ausgeschrieben und kommen aus der Mode, wie ihre deutschen Nachtreter: ein jüngeres Geschlecht aber, geführt von Zola, Becque, Maupassant, versammelt sich um das „Théâtre libre" hin und dringt von da ins Vaudeville und Gymnase, ja bis in die heiligen Hallen der Comédie Française vor. Mit diesen Jungen zu rechnen entschließt sich nun auch die Leitung derjenigen Berliner Bühne, deren Spielplan von der französischen Produktion bestimmt wird: sie geht zögernd vor, traut noch mehr den alten Routiniers in Drama und Posse als den wagelustigen Neuerern, aber der Weg, einmal eingeschlagen, kann nicht mehr verlassen werden, und immer deutlicher wird unser Publikum erkennen, wie die alten Götzen fallen, auch die von der Seine.

Mit den „Dummen" (Les Jobards) sind Guinon und Denier bei Henri Becque in die Schule gegangen: deutlich sind die „Raben" des Älteren Vorbild der neuen Komödie. Die Macht des Geldes, wie mit Balzacschen Tönen, schildert der eine und schildern die anderen, sie kontrastieren scharf und allzu scharf die arglos Guten und die praktisch Harten, die idealistisch Dummen und die weltlich Klugen in dieser Comédie humaine: freche Vögel, fromme Vögel, Les Corbeaux, Les Jobards. Aber wenn Becque mit verweilender Deutlichkeit die Dinge anschaut, wenn er mit modernen Mitteln Situationen und Menschen greifbar vor uns hinstellt, so kommen Guinon und Denier, wo sie

ernst sind, über graue Abstraktheiten nicht hinaus, nicht über satirische Anläufe im alten Stil, wo sie spaßen; sie stricheln mit einer spitzen, scharfen Feder, aber die breite Fülle des Lebens wissen sie nicht zu fassen.

Und dennoch ergreift uns diese einfache, dürftige Handlung, diese Moralität in drei Akten mehr als die glänzenden Schaustücke der alten Schule, denn hier sind keine Tricks, keine kunstreich-kalten Verwicklungen der Fabel, sondern ein einfach menschlicher Vorgang. Ein schlichter, guter Junge erfährt, daß sein Vermögen auf unehrenhafte Weise erworben wurde, und er entsagt dem Besitz, der Geliebten, dem Glück — das ist alles: aber in diesem klaren, zwingenden Vorgang, in diesem Konflikt eines anderen Max Piccolomini, zwischen Neigung und Pflicht des Idealisten, schwingt so viel Empfindung mit, so starker Anteil des Gemütes, wie die Dumas und Sardou niemals vermochten auszulösen. Wo aber die Empfindung umschlagen will in französische Empfindsamkeit, das Rührende ins Sentimentale, da ergänzt die deutsche Natur des Herrn Rittner, der den prächtigen Jungen prächtig spielt, die Dichter auf das Glücklichste: er ist naiv und gar nicht sentimental, er findet, zumal in den Liebesszenen, Töne so einfacher Anmut, wie man sie von deutschen Schauspielern selten hört: man wird an Ernesto Rossi erinnert, in seiner besten Zeit. Wie dieser Henri, endlich allein gelassen mit der Geliebten, ihr aufatmend zufliegt, wie er dem geschäftlichen Krimskrams ungeduldig lauscht, gleich einem Kinde, das hinaus ans Spielen will, wie er das Andenken des Vaters sinken, sinken sieht, und wie er im Unglück, ein armer Bittender, ins Haus zurückkehrt, wo er glücklich war — jede Empfindung, jede Situation bringt der Schauspieler gleich wahr und gleich stark zum Ausdruck.

Nation 17. 9. 92.

Es sind jetzt neun Jahre vergangen, seit das Deutsche Theater mit Werken von Schiller, Goethe, Lessing eröffnet wurde: ein einschneidendes Ereignis für das Berliner Bühnenleben, das dem Monopol des Hoftheaters mit einem Schlage ein Ende bereitete und jene reichere Entwicklung klassischer und moderner Schauspielkunst einleitete, deren Zeugen wir seit dem Herbst 1883 gewesen sind. Goethes „Iphigenie" ging damals als zweite Aufführung in Szene: als Orest und Pylades erschienen Barnay und Kainz, welche man inzwischen leider in weniger freundlicher Position zueinander gesehen hat. Neben der prachtvollen Erscheinung Barnays stand der jüngere, unbekanntere Genosse in seiner nervösen Unscheinbarkeit da, nicht klassisch „schön", von hastigen Bewegungen; aber ein beseelter Stimmklang, ein unmittelbares Tasten nach dem Ausdruck innerer Empfindung zog an diesem mageren blonden Griechenjüngling dennoch an; und als der 10. November kam, Schillers Geburtstag, und die Aufführung des „Don Carlos", da wurde auch der Ruhm von Josef Kainz geboren, und unvergeßlich blieb der Eindruck dieses Abends, welcher ein schauspieleriches Genie sich selber finden ließ. Was in Schablone und abgeflachter Tradition unterzugehen drohte, die Schöpfung der Klassik, stand nun wieder in voller Frische da, unmittelbar lebend wie am ersten Tage; nicht einen (wirklichen oder eingebildeten) Stil des 18. Jahrhunderts wollte der Schauspieler mehr treffen, sondern er schuf, was der Dichter gegeben, frei ihm nach aus individuellem Empfinden und dem Empfinden seiner Zeit. In ungezählten neuen Gestalten hat seither Kainz bewußt wiederholt, was er instinktiv im Carlos begonnen hatte; und wenn auch wir Theoretiker noch über den rechten Stil der Darstellung streiten — in der schauspielerischen Praxis ist der Kampf längst entschieden, und alle vorschreitenden

Kräfte der Schauspielkunst haben es aufgegeben, historisch zu spielen; sie spielen modern.

Alte und neue Schauspielkunst, im charakteristischen Kontrast, traten sich in dem Orest und der Iphigenie des Deutschen Theaters entgegen; und wenn die Partie so gänzlich ungleich ist, wenn dem Genie von Kainz die Bravheit und Gesinnungstüchtigkeit von Frau Johanna Schwartz entgegensteht, so ist auch dies charakteristisch für neu und alt. Frau Schwartz steht da wie das Symbol des alten Schauspielhauses: klassisch-stilvoll und blaß, sehr verständig und sehr uninteressant. Mit wohlabgemessenen Bewegungen, in feststehenden, tiefen Tonlagen spricht sie mehr, als daß sie spielt: wie „Hans der Träumer, ihrer Sache fremd" trägt sie auswendig gelernte Verse richtig und sachgemäß vor, und das Leitwort scheint zu sein „Nur keine unnütze Aufregung". Von so weiser Mäßigung ist Herr Kainz freilich fern; er will viel lieber menschlich sein als griechisch, er scheut vor dem Peinlichen, das die Seele aufrüttelt im Innersten, nicht zurück, und ob er den klassischen Stil trifft, kümmert ihn weniger, als daß er seine eigene Individualität voll herausstellt. Der unmittelbare Theatereindruck bewies, daß eine ganz eigene starke Wirkung so erzielt wird, die noch lange in den Hörern nachhallte; und wenn ich diesem Orest dennoch nicht ganz bedingungslos zustimme, so ist es nicht, weil er mir „zu weit", sondern weil er mir nicht weit genug geht. Kainz hat sich von Amerika einen gewissen Romantizismus zurückgebracht, ein Schwelgen in ganz subjektiven Kainzischen Tönen, die immer wiederkehren und in Manier auszuarten drohen; hier muß die Selbstkritik des Schauspielers einsetzen, wenn er nicht aus einem großen Künstler zu einem großen Virtuosen werden will. Aber gern und freudig erkenne ich, daß über die Fragen von Stil und Manier hinweg eine innere Größe aus diesem Orest spricht, eine seelenerschütternde Macht, die die Gestalt neben das Tiefste stellt, welches Kainz uns gegeben: wie er nur die

Bühne beschreitet, die leidende Gestalt in ein graues Gewand gehüllt, das Haupt umstarrt von wildem Gelocke, einer Böcklinschen Furie gleich, ist Stimmung da; und wie er nun, von sittlichem Schauder geschüttelt, den schuldigen Blick der Grube zugeneigt, der Schwester die furchtbarste Tat bekennt, wie er, ganz Innerlichkeit und zuckende Qual, „den Strömen, die hier sieden, einen Weg eröffnet", wie er zerbrechend niedersinkt und aufsteht endlich, ein Geheilter — da empfinden wir ergriffen ganz, was große Schauspielkunst vermag, wenn sie, verbündet dem großen Dichter, aus eigenem gestaltend ihm kongenial nachschafft.

Nation 1. 10. 92.

REDE BEIM FESTMAHL FÜR ANTOINE
am 15. November 1893

Meine Damen und Herren! Ich habe Ihnen herzlich zu danken im Namen unseres kleinen Komitees für Ihr freundliches Erscheinen und Sie in diesem Saal willkommen zu heißen. Und ich habe Herrn Antoine zu danken, daß er unserem Rufe gefolgt ist, ihm und seinen Freunden, den Herren Ajalbert, Thorel, Renandot und Baston, die wir in dieser Stadt bei diesem Feste freudig begrüßen. Kein Fremder ist uns Antoine, sondern wohlbekannt in seinem Wirken, dem wir aus der Ferne aufmerksam gefolgt sind: seit jenem denkwürdigen 30. März 1887, da sich zum ersten Male die noch enge Pforte des „Théâtre libre" auftat, ist sein Ruhm auch zu uns, stetig steigend, gelangt, und die märchenhafte glückliche Künstlerbahn des Mannes haben wir staunend wahrgenommen, der von einem einfachen Beamten der Compagnie du Gaz zu Paris emporgewachsen ist zur bedeutendsten Gestalt der französischen Theaterwelt. Ein junger Mann von fünfundzwanzig Jahren, unbekannt, aber zum Ruhm geboren, mittellos, aber von genialem Wagemut, tritt er, ein einzelner, ein einziger,

der einen ganzen, großen, enggeschlossenen Kreis beherrschenden Literatur kühn entgegen. Er unternimmt es, die harte Schranke zu durchbrechen, die Routine und Schlendrian der Gewohnheit in der Kulissenwelt hier aufgerichtet, und ein schnelles Gelingen ist ihm beschieden. Ein Pariser nicht nur, nein, ein europäischer Erfolg krönt sein Unterfangen, das literarisch und veredelnd wirkt hinüber nach England, nach Deutschland, ja selbst über das große Wasser in den jenseitigen Erdteil. Und wenn sich eifrige Historiker zuweilen gefragt haben, wo denn der Ursprung unserer Freien Bühne liege, und wenn sie da und dort gesucht und doch den rechten nicht gefunden haben — hier, meine Damen und Herren, hier sitzt der Rechte vor Ihnen in seiner ganzen Jugendfrische der Jahre. Seinem Beispiele nur sind wir gefolgt, als wir auch bei uns eine Freie Bühne aufschlugen. Mit ihm wußten wir uns einig in dem Ziele, nicht erschwert von Rücksichten des täglichen Theaterbetriebes die stockende Entwicklung des modernen Dramas frei zu machen und einer stetigen Ergänzung, einer planvollen Erweiterung des Bühnenmäßigen zuzustreben. Und darin auch sind wir einig mit Antoine, daß wir nicht an eine bestimmte Richtung, an Schlagworte, die leben, sich ausleben und sich überleben, die Freie Bühne gebunden glauben Und derselbe Mann, der den Naturalismus auf dem Theater siegen gemacht hat, ist nun zu uns gekommen, um seiner Bühne eine neue Traumdichtung zu gewinnen, das wundervolle „Hannele". In der großen internationalen Bewegung der Literatur steht er, wie im Beginn seines Unternehmens, auch heute mitten drin, und wie er selbst sich nicht an die Schranken der Rassen gebunden hat, wie er Skandinavier, Deutsche, Russen bei sich zu Gaste lud, so begrüßen wir ihn nun in der deutschen Hauptstadt herzlich als unseren Gast, den Förderer unseres literarischen Strebens, den ausgezeichneten Darsteller auch der germanischen Gestalten, den ersten Oswald

Alving. Meine Damen und Herren, ich bitte Sie, die Gläser zu erheben und mit mir zu sprechen: Antoine lebe hoch!

VON DER MÜNCHNER FREIEN BÜHNE

Während die Berliner Freie Bühne, aus objektiven und aus subjektiven Gründen, im Winterschlaf liegt, hat sich in München, aus anderen Voraussetzungen heraus, eine Hilfsstation moderner Dramatik entwickelt, auf der jugendlich fröhliches Leben herrscht. Ich habe in diesen Tagen einer Vorstellung des Münchner Akademisch-Dramatischen Vereins beigewohnt, von der ich erzählen möchte; zwei Autoren von klangvollem Namen brachte sie, neben denen sich ein ganz junger Neuer ehrenvoll behauptete: „Der ungebetene Gast" von Maeterlinck kam zur Aufführung, „Musotte", zweiter Akt, von Maupassant, und das einaktige Schauspiel eines Berliner Studenten: „Zu Hause" von Georg Hirschfeld.

Ein Student hatte die eigentliche Neuheit des Abends geschrieben, und seine Kommilitonen spielten sie auch. Ein richtiger Studentenverein ist es, aus dessen Mitte frische, hoch zugreifende Begabungen auftauchen: das gibt diesen Vorstellungen ihre Besonderheit, ihren jugendlich-fröhlichen Grundzug. „Ganz München", alles, was zur Kunst gehört oder gehören möchte, nimmt darum Platz in den bescheidenen Räumen des Orpheums in der Sonnenstraße und erwartet in angeregter Stimmung, was ihnen die jungen Herren denn diesmal vorzusetzen haben. Ein besonders glücklicher Umstand ist es, daß Ernst v. Wolzogen, in vielen Künsten erfahren, Schauspieler, Regisseur, Poet und Musiker zugleich, ausübend und beratend dem Verein zur Hilfe kommt; auch an der jüngsten Vorstellung nahm er teil und erschien als der Großvater bei Maeterlinck,

als Vater Doergens bei Hirschfeld, gewandt in Spiel und Maske.

Aber müssen nicht diese Studenten durch ihren Verein zu Allotria verleitet werden, wird nicht eine gefährliche Neigung zu den Brettern in ihnen geweckt? Manche Mutter zittert wohl unten im Saal für ihren Sohn, daß er ein wenig gefalle — oder zu viel. Aber der Zusammenhang zwischen dem Studentenvolk und dem Theatervolk ist Jahrhunderte alt bei uns in Deutschland, von Velten und Konsorten her, und Erwägungen des Gefühls werden nicht hindern, daß immer wieder dem Dämon Bühne Opfer fallen: c'est la guerre, c'est la vie. Der Schauspielkunst in jedem Falle kann es nur nützen, wenn ihr aus den Kreisen der Bildung und der besseren Kultur stetig Zufluß kommt; und es ist eine der vielen erfreulichen Nachwirkungen der letzten literarischen Bewegung, daß sie auch in der nachwachsenden Generation wieder starke ästhetische Interessen geweckt hat. Neben dem schneidigen, biertrinkenden und skatspielenden Normalstudenten macht schließlich der dilettierende wie der ernsthaft zur Kunst strebende Student gar keine üble Figur.

Die schwerste Aufgabe hatte sich der Verein mit Maeterlincks Stück gestellt. Den „belgischen Shakespeare" hat übertriebene Bewunderung den Poeten genannt, der doch von dem Urbild dramatischer Kraft so weit entfernt ist; er ist ein großer und feiner Lyriker, der für seine mächtigen Stimmungsbilder, welche ganz im Dämmer von Grausen und Angst wehen, in Schattenfiguren menschlicher Gestalten den Ausdruck sucht und findet. Vor einem ironisch disponierten Publikum, wie dem Berliner, möchte diese fort und fort zwischen dem Bedeutenden und dem Spitzfindigen einherschreitende Poesie schweren Stand haben, und auch in München war der Eindruck oft auf Messers Schneide zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen; diese kurzen, ewig wiederkehrenden Fragen nach dem „ungebetenen Gast", dem Einschleicher Tod, der zur

Mitternacht ins flamländische Schloß dringt, machten Kopfschütteln, Staunen, Unruhe; aber doch folgte mancher gefesselt bis zum Schluß und schied mit dem Gefühl, etwas ganz eigenes empfangen zu haben, die Gabe eines feinen Manieristen.

Weit stärker und einmütiger wirkten der Ausschnitt aus „Musotte" und das kleine Familiendrama „Zu Hause". Über den einen brauche ich Neues an dieser Stelle nicht zu sagen; das andere kennzeichne ich am ehesten mit einem Wort, wenn ich sage, daß sein junger Verfasser mit Sicherheit und nicht ohne stille Eigenart auf den Pfaden von Gerhart Hauptmanns „Friedensfest" wandelt. Das Milieu einer zerrütteten Berliner Bürgerfamilie, die der heimkehrende Sohn, ein junger Arzt, regenerieren, oder an der er zugrunde gehen muß — das Stück läßt beide Möglichkeiten schauen und schließt plötzlich mit einem Fragezeichen — dieses Milieu ist in schönem Anteil des Gemütes, mit einer Fülle treffender Züge und einer ursprünglichen Gabe der Charakteristik anschaulich gemacht; so daß wir am Schluß des kleinen Werkes die Familie Doergens in allen ihren Teilen kennen, mit ihren Hausfreunden, Schmarotzern, Dienstmädchen; und eine feste Kontur, eine klare Komposition, die zu einer Schlußpointe ohne Zwang hinstrebt, zeigt das Walten eines nicht gewöhnlichen Kunstverstandes an. Erfährt man nun, daß der Dichter dieses Stück mit neunzehn Jahren geschrieben hat, und hält man zu den Vorzügen des Dramas auch seine Schwächen, die es als das natürlich gewordene Produkt eines Jünglings kennzeichnen, nicht als eine frühreife Treibhausblüte — so kann man nur mit lebhafter Erwartung der weiteren Entwicklung des Verfassers entgegensehen, in dem unserer neuen dramatischen Produktion eine frische Kraft zuzuwachsen scheint.

Nation 10. 3. 94.

REDE BEIM FESTMAHL FÜR MAETERLINCK
am 18. Januar 1903

Mein Herr Maeterlinck und meine Herren, indem ich mich mit meiner Anrede an Sie wende, und nicht an die zartere Hälfte dieses Kreises, gebe ich wohl nicht allzu undeutlich zu erkennen, wem meine Worte gelten sollen: unseren Frauen, unter denen wir leider diejenige heute vermissen, die zu begrüßen wir besonders gewünscht hätten, Madame Georgette Leblanc-Maeterlinck. Wie diese ungewöhnliche Frau von der bedeutendsten Einwirkung auf das Leben und Schaffen Maeterlincks gewesen ist, wie sie ihm beides bedeutete, destinée et sagesse, hat der Dichter selber ausgesprochen in jener beredten Widmung zu seinem philosophischen Werk, das aus jungem Glück Worte des Tiefsinns und der Weisheit findet; und es kann dem aufmerksamen Beobachter keinen Augenblick entgehen, welch neues, starkes und modernes Element in die Produktion Maurice Maeterlincks getreten ist, seit er sich in das Anschauen einer starken Frauennatur liebend versenkte. Hatte er bis dahin die kleinen und zarten Wesen geschildert, die in Gebundenheit und Ängsten dahinleben, die Maleinen und Melisanden, die Alladinen und Selysetten, rührend in ihrer Lieblichkeit, reizvoll in ihrer Schüchternheit, so tritt nun unter diese Gefesselten, die der Dichter symbolistisch-geheimnisvoll, wie zu einem jüngsten Gericht, in Blaubarts Höhle versammelt — es tritt unter sie in Maeterlincks Dichtung „Blaubart und Ariane oder die vergebliche Befreiung“ die stolze, ihrer selbst bewußte Ariane und versucht, wenngleich noch vergeblich, diejenigen, welche dem Licht entzogen in Sklaverei gelebt haben, emporzureißen zum Tag und zur neuen Freiheit. Und so scheint der Dichter selber Ihnen zuzurufen, meine Damen: fürchten Sie sich nicht länger vor den Blaubärten und vor den Blondbärten (und auch nicht vor den ganz Bartlosen), seien Sie mutig und stark wie Ariane, von tiefer

Sicherheit und fester Güte wie Aglavaine, verstecken Sie nicht das Beste Ihrer Seelen in spielerischer Scheu wie Selysette, die es zuletzt doch selber erkennt: „Lange genug haben wir in der Finsternis gelebt". — So also, unter dem Einfluß einer Frau geschah es, daß der Dichter, der der Welt ernst erschien unter den Großen dieser Zeit, unwiderstehlich herangezogen ward, auch er, an das moderne Problem von der Frau; und wenn er es nun auch nach der Weise seines Genius gestaltete, gekleidet in die Farbe der Vergangenheit, gerückt in märchenhafte Fernen — er ist dennoch damit in eine Reihe getreten mit den anderen Schaffenden, die das Empfinden dieser Zeit auszusprechen wissen. Er berührt sich auf das allernächste in „Aglavaine und Selysette" mit dem Problem, das Gerhart Hauptmann in den „Einsamen Menschen" gestaltet hat, und wie Schwestern grüßen einander die beiden starken Geister Aglavaine und Anna Mahr, wie Schwestern küssen sich die beiden bleichen, zarten Frauen, die innige Selysette und die schlichte Käthe Vockerat. Und noch einen Schritt weiter schreitet der Dichter, immer angeregt von dem einen großen Modell seiner Neigung; und indem er wieder zurückschweift nach seiner Weise in italienische Vergangenheit, gestaltet er in der „Monna Vanna" ein Eheproblem aus, dessen letzte Formung ihn in die Nachbarschaft Henrik Ibsens rückt. Hatte er schon in der Vorrede zu seinen gesammelten Werken von dem Dichter der „Gespenster" schöne und tiefe Worte gesprochen, so gelangt er nun in das Gebiet von Noras Puppenheim: wie ein anderer Helmer, verständnislos und mit wilden Worten, steht Guido Colonna vor dem Opfer seiner Vanna, und in einer entscheidungsvollen Stunde, die das innerste Wesen des Gatten vor ihr aufschließt, wendet sich diese Frau, gleichwie jene, von dem Manne ab, an dessen Seite sie in einer dumpfen Zufriedenheit bis dahin gelebt hatte. — Allein es hieße diese flüchtige Skizze, die in der Verkappung eines Damentoastes von

Maeterlinck und der Frau zu reden versucht, allzusehr ausdehnen, wollte ich nun noch daran erinnern, mit wie hinreißenden Worten dieser Dichter auch die Liebe der Frau zu preisen weiß, ihre glückbringende Macht, ihre Unerschöpflichkeit und Allgüte, wie er die Liebe der Mutter zu preisen weiß, die nimmermüde, wie er die tiefen Wonnen des Kusses schildert und gar, Verschwender der er ist, von den hunderttausend Küssen spricht, die von dem Munde eines einzigen Glücklichen hinüberwandern, Seligkeiten spendend, zu einem anderen geliebten Munde. Und wenn er etwa meint, daß es Dinge gibt, die sich nur im Kusse sagen lassen — wie wollte sich unter uns, meine Herren, auch der Beredteste so tiefer Weisheit widersetzen? Sie sehen, nicht eine Beziehung, viele tiefe und schöne Beziehungen sind es, die den Dichter, welchem dieser Abend gilt, verknüpfen mit der Frau: und so rufe ich denn unter endlichem Verzicht auf jede weitere Motivierung literarischen Erfassens, was man immer rufen soll, an jedem Tag und zu jeder Stunde: unsere Frauen leben hoch.

HENRIK IBSEN IN BERLIN

Der erste starke Theatereindruck, den ich erfahren habe, als ich begann mit eigenen Augen in die Welt zu schauen, in die Theaterwelt, der mein Interesse leidenschaftlich gehörte — der erste starke Eindruck von der Produktion eines lebenden Dramatikers ward mir durch Henrik Ibsen. Man schrieb 1878, ich war Student von zweiundzwanzig Jahren, und auf meinen Berliner Theatergängen hatte ich einen guten Kameraden (einen bessern findst du nit): den angeblich „Geschichte" studierenden Kommilitonen Paul Schlenther. Da geschah es eines Tages, daß wir in das winzige „Stadttheater" in der Lindenstraße gerieten, zu den „Stützen der Gesellschaft": und sogleich empfingen

wir die erste Ahnung einer neuen poetischen Welt, wir fühlten uns, ein erstesmal, vor Menschen unserer Tage gestellt, an die wir glauben konnten, und aus einer allumfassenden sozialen Kritik der Gegenwart sahen wir die Ideale der Freiheit und der Wahrheit, als der Stützen der Gesellschaft, siegreich emporsteigen. Von Stund an gehörten wir dieser neuen Wirklichkeitskunst, und unser ästhetisches Leben hatte seinen Inhalt empfangen.

Um die ungeheure Wirkung zu verstehen, die auf uns junge Leute Ibsens inzwischen durch größere Schöpfungen verdunkeltes Werk ausübte, muß man den Tiefstand der dramatischen Produktion in Deutschland ermessen, der die Siebzigerjahre des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnete. Es war die Zeit nach dem deutsch-französischen Kriege, die Zeit des Milliardensegens und des Gründungstaumels, wo in der werdenden Weltstadt ein bequemes und seichtes Genießen des Errungenen auch auf der Bühne seinen Ausdruck suchte. Man amüsierte sich in der Operette, die ihre Glanzzeit im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater erlebte, demselben erinnerungsreichen Hause, das seit 1883 Deutsches Theater heißt; man lachte über die Späße im Wallnertheater, wenn Moser von „Krieg im Frieden" erzählte; man erfuhr im kleinen Residenztheater mit gebührender Spannung die Sensationen der Dumas und Sardou, der „Fremden" und der „Dora"; und man fand auch im Königlichen Schauspielhause ein gemäßigtes Behagen an den heimischen Nachahmern der Franzosen, die eine deutsche Salonwelt uns vorzugaukeln wünschten, welche niemals existiert hatte. Dieses alles zusammen konnte man mit dem Lieblingsausdruck eines führenden Theaterkritikers das „theatralische Vergnügen" nennen; und noch keine Forderung ward laut bei diesen Führenden, daß ein Weg gefunden werden müsse über die bloßen Ergötzlichkeiten hinaus zu den tieferen Wünschen der Zeit. Mochte auch ringsherum in der Welt, bei den östlichen und westlichen Nachbarn, ein Neues sich regen, eine

strengere Psychologie, ein frischerer Wirklichkeitssinn, mochten die Dostojewski und Tolstoi ihre siegreichsten Schlachten schlagen und Zolas Wagemut an die geheiligte Tradition der französischen Bühne sogar die Axt legen, „le naturalisme au théâtre" fordernd — die deutsche Bühne blieb außerhalb all dieser Entwicklungen, ein seichtes Wässerlein, ein stiller Karpfenteich, in den der nordische Hecht die ersten Erregungen bringen sollte. Denn das Theater, so argumentierte man, ist — das Theater; ein seit Ewigkeiten festgelegtes, seiner Natur nach höchst konservatives Ding, das „seine eigenen Gesetze" hat und in den einmal eingeschlagenen Bahnen fortwandeln muß — bei Gefahr des Unterganges.

So etwa standen die Dinge, als Ibsen den zweiten Schlag unternahm: auf die „Stützen der Gesellschaft" folgte Nora. Ich habe hier nicht die gewaltige Entwicklung darzustellen, die von dem einen Werk zum anderen geschah, nicht das zentrale Problem der Frau, das jetzt mit genialem Griff emporgehoben ward. Nur von der Aufnahme in der deutschen Hauptstadt habe ich zu reden: sie war, bei der ersten Aufführung am 20. November 1880, kläglich. Nora hatte sich in die Heimstätte der Dora verirrt, in das Residenztheater; und dieselbe Schauspielerin, Hedwig Niemann-Raabe, die in Sardous Künsten glänzend bestand, scheiterte an Ibsens Kunst. Die Darsteller fielen durch, das Publikum fiel durch, und im Herausgehen sagte mir betrübt Georg Brandes: „Niemals wird Ibsen in Deutschland verstanden werden". Meine jugendliche Zuversicht widersprach.

Aber auch die Berliner Kritik fiel durch vor Ibsen, jetzt und öfter. Karl Frenzel, Paul Lindau, Oscar Blumenthal, alle Zierden unseres kritischen Barreaus versagten. „Nora verlangt, daß Helmer ihre Schuld auf sich nimmt", schrieb Frenzel, „würde es vielleicht Ibsen tun?" Dieses wundervolle Argumentum ad hominem, in der „Deutschen Rundschau" aufgelesen, verdiente wohl als klassischer Unver-

stand weiterzuleben. Nur Fritz Mauthner, damals noch ein junger unvergrübelter Theaterfreund, rettete die Ehre der Zunft; und als unzünftiger Beurteiler gesellte sich ihm Friedrich Spielhagen zu, der alle feinen Verästelungen des Werkes aufzuweisen wußte und nur den wunderlichen Nachweis versuchte: das sei ein Romanstoff, kein Dramenstoff. Es lag ein feiner Humor für uns darin, wenn so der Epiker Spielhagen glaubte, Henrik Ibsen auf den rechten dramatischen Weg weisen zu sollen; aber es kennzeichnete zugleich über das Persönliche hinaus dies theoretische Erörtern den Glauben der Orthodoxen an die „Grenzen des Theaters", diese berühmten unverrückbaren Grenzen, die der kühne Neuerer nun doch für alle Zeiten weit verrückt hat.

Auf dem Theater war Ibsen durchgefallen, aber das kleine Reclamheft, das diese „Nora" umschloß, blieb doch in aller Händen, und wir fragten uns voll Erwartung, was denn der Magus aus Norden uns nun weiter bescheren werde. Wir sollten diesmal länger warten, denn das neue Werk „Gengangere" erschien dem ständigen Übersetzer so theatralisch aussichtslos, daß er die Hände davon ließ. Mir war die erste schaudernde Kunde von diesem Werk seltsamerweise von Ibsens geradem Widerspiel geworden; von Paul Heyse, der aus Interesse für die aufkommende nordische Literatur Dänisch gelernt hatte und mir nun mit allen Zeichen des Entsetzens von der „Spitalpoesie" dieser „Gespenster" erzählte. Obgleich ich noch Student war, vermochte ich doch nicht zu dem Meister zu sprechen: „Mein Abscheu wird durch euch vermehrt". Vielmehr wurde ich nun erst recht begierig auf die Verdeutschung, die dann endlich eine wagemutige Frau, Marie v. Borch, lieferte: sie hatte in ihren Lebensschicksalen eine Analogie zu Alvingschen Erlebnissen empfunden, und so hatte es ihr keine Ruhe gelassen, bis sie mit dieser ihrer ersten Übersetzung zustande war. Alle ästhetisch Frommen im Lande bekreuzten sich; und vielleicht hätten

auch mir die Vorurteile spukender Gespenster — „sie leben nicht in uns, aber sie stecken in uns“ — den Eindruck der Dichtung noch durchkreuzt, wäre ihr nicht in meiner nächsten Nähe ein begeisterter und begeisternder Verehrer entstanden, dessen ich hier dankbar gedenke: Julius Hoffory hieß er, ein dänisches Original, das in Deutschland Professor der Phonetik werden sollte, und dessen Eilert-Lövborg-Natur, damals in der Fülle ihrer starkgeistigen Kraft, ein trübes Ende in seelischer Nacht fand. Oft haben wir in diesen Jahren zusammengesessen und beraten, wie man es denn anfangen könne, die „Gespenster“ auf die Bühne zu bringen. Denn was bedeutete alle literarische Propaganda, in der wir nicht träge waren, gegenüber dem unmittelbaren Theatereindruck eines solchen Werkes? Aber die Sozietäre des Deutschen Theaters wollten von dem Werk nicht das mindeste wissen; und Kainz erklärte peremtorisch: der erste Aktschluß, wenn Helene Alving das Paar aus dem Blumenzimmer wieder umgehen hört — wird ausgelacht.

Da das Theater also nicht zu haben war (auch die neu erschienenen Werke „Volksfeind“ und „Wildente“ blieben ungespielt liegen), mußte von neuem durch die Schrift gewirkt werden. Ich hatte inzwischen Ibsen persönlich, in Rom 1885, kennen gelernt und ging nun daran, sein Schaffen zusammenfassend darzustellen: der Essay erschien in der „Deutschen Rundschau“, derselben Rundschau, wo einst Karl Frenzel seine Scherzfrage an den Dichter gestellt hatte: „Würde es vielleicht Ibsen tun?“ Ungefähr gleichzeitig veröffentlichte Georg Brandes seinen Essay über Ibsen in „Nord und Süd“. Die Dinge wirkten in der Stille weiter, und plötzlich, im Winter 1886 auf 1887, erwachten gleich an drei Stellen auf einmal die „Gespenster“: in Augsburg, in Meiningen, in Berlin. Die letzte Aufführung ward die entscheidende: Anton Anno, der Direktor des Residenztheaters, hatte sie im Einvernehmen mit Schlenther inszeniert, und die Zensur gestattete die einmalige

Vorstellung des selbstverständlich polizeiwidrigen Stückes an einem Januar-Sonntagnachmittag. Ich empfing den ehrenvollen Auftrag, Ibsen zu fragen, ob er einem Hervorruf wohl folgen würde (so überragend-außergewöhnlich erschien er schon damals den Theaterleuten); und als ich vor der Aufführung den Dichter in seinem kleinen Zimmer im Hotel du Nord abholte und ihm die bedeutsame Frage vorlegte, sagte er nur, wie der Wolf John Gabriel vielmals den Raum durchschreitend, hin und her und her und hin in der Diagonale: „Wenn so etwas passieren sollte, wenn so etwas passieren sollte . . .“ Und in der Tat, es passierte: am ersten Aktschluß, dem Kainzschen Aktschluß mit der unfreiwilligen Heiterkeit, brach das bis dahin in tiefstes Aufmerken gebannte Publikum in einen Beifallssturm aus, so spontan und gewaltig, daß Ibsen wohl ein dutzendmal vor der Rampe erschien. Wir hatten das Gefühl: jetzt ist gewonnen. Jetzt sind die Dämme durchbrochen, die Konventionen und Vorurteile vor diesem Riesen aufgetan hatten; und die Hörerschaft, der sich die Gewalt des Poeten so überstark wie hier offenbart hat, wird hinausgehen in die Zeit und seiner Macht Apostel sein.

Schnell standen nun, Werk um Werk, die Ibsenschen Dichtungen zum Bühnenleben auf: draußen an den Pforten Berlins, im Ostendtheater erschien der „Volksfeind“, im Residenztheater spielte Anno „Rosmersholm“, noch im selben Jahre 1887; und als dieser von Lautenburg abgelöst wurde, ging sein Nachfolger mutig an die „Wildente“. Lebhaft erinnere ich mich noch dieser Proben zur „Wildente“, bei denen Schlenther und ich hinzugezogen waren, und an denen wir beide künftigen Theatermänner wohl zum erstenmal in das innere Arbeitswerk der Bühne ganz hineinblickten, mitratend und mittatend. Auch die „Frau vom Meere“ kam jetzt heraus, von Hoffory übersetzt; und schon streckten sich, wie nach einer Modeware, die Hände der Konkurrenten im schönen Wetteifer

nach dem „neusten Ibsen“ aus. L'Arronge, Barnay, das Schauspielhaus, dessen Leitung jetzt Anno inne hatte, boten sich zur Wahl; doch L'Arronge Cunctator kam auch diesmal nicht zum Entschluß, und so ward die „Frau vom Meere“ im Hoftheater zum erstenmal gespielt — „auf Allerhöchsten Befehl zum Besten des Vereins Presse“. Das war aber auch die einzige Beziehung, die zwischen der Allerhöchsten Stelle und Ibsen, zwischen dem Königlichen Schauspielhause und dem Dichter der „Gespenster“ entstand: man weiß, wie fremd, wie abgekehrt unser regierender Herr vor allem neuen Lebendigen in Kunst und Poesie dasteht. Friedrich der Große entrüstete sich einst am „Götz von Berlichingen“ — und heute füllt derselbe Götz die Kassen des Berliner Hoftheaters; vielleicht wiederholt die Zukunft, für die Freunde weltgeschichtlicher Ironien, ein ähnliches Schauspiel an Ibsen. Auch daß die Vorstellung, um nur die gefährliche Konterbande ins Hoftheater hineinzuschmuggeln, „zum Besten der Berliner Presse“ gegeben werden mußte, entbehrte der Ironie nicht; denn diese Berliner Presse hatte zum Besten von Ibsen auch jetzt noch in ihrer „kompakten Majorität“ nichts getan. Es war die Zeit, da man die Wirkung des Riesen zwar nicht mehr ganz verkennen konnte, aber ihr bestes Teil am liebsten den Schauspielern zuschob: hätten Fräulein Schulze und Herr Müller nicht so überaus wacker den Dichter gestützt — armer Ibsen, wo wärst du geblieben. Daß hier umgekehrt der Schauspielkunst die tiefsten Anregungen gegeben waren, Anregungen, denen zu folgen die Arbeit von Jahrzehnten sein mußte, daß nicht das Theater dem Ibsen vorwärts half, sondern daß Ibsen das Theater in der wogenden Fülle seiner Gestalten, in der Neuheit seiner Töne und Akzente vor unausschöpfbar reiche Aufgaben gestellt hatte — diese Erkenntnis war damals nur wenigen „Freunden des theatralischen Vergnügens“ gekommen.

In jenen wenigen war aber allmählich das Gefühl erwacht, wie die Zeit reif ward für ein weiteres: Ibsen hatte

die Türen aufgestoßen für eine neue Kunst; nun galt es, die zu rufen und zu sammeln, die sein Beispiel aufgeweckt hatte ringsum. Aus dieser Erkenntnis ist die Freie Bühne hervorgegangen, eröffnet am 29. September 1889; und selbstverständlich standen an ihrem Eingang der Mann und das Werk, die diese Bewegung erst möglich gemacht hatten: Henrik Ibsen und die „Gespenster". Als Oswald hatten wir uns, da Kainz immer noch zurückblieb, Emerich Robert geladen; er brachte Wärme, echte, gute Burgtheaterwärme in die Vorstellung, die in der Sorma meine schon 1884 geforderte Regine hatte, in Theodor Lobe einen höchst wirksamen Tischler. Als wir nach der Vorstellung beisammen saßen, fragte mich Robert: „Also, Sie wollen Theaterdirektor werden?" Ich erwiderte: „Das hat mir noch keiner gesagt; und es stimmt auch nicht!" Doch Robert blieb unentwegt dabei und deutete zart an, ich müßte wahnsinnig sein, wenn ich diese Bergeslast, die die Leitung der Freien Bühne bedeutete, auf mich nähme ohne ein praktisches Ziel. Es scheint, er hat recht gehabt; und gern erinnere ich mich heute meines Königsmachers vom Burgtheater.

Die Wirkung der „Gespenster" war tief und stark wiederum, jedoch einheitlicher als das erstemal; niemand verkannte mehr die überragende Größe des Werkes, und schon fanden sich die bequemen Mitläufer ein, die Ibsens Erfolg das selbstverständlichste Ding von der Welt nannten: „Haben wir das nicht gleich gesagt?" Desto zerrissener zeigte sich die Hörerschaft am zweiten Freien-Bühnen-Tag, dem 20. Oktober 1889: ungeheurer Lärm in Beifall und Ablehnung empfing „Vor Sonnenaufgang". Und doch war dieses Werk, gleichwie die nächsten des Gerhart Hauptmann, die die Freie Bühne brachte, „Friedensfest" und „Einsame Menschen", im Geiste Ibsens empfangen worden; erst in den nächsten Dichtungen, den „Webern" und dem „Biberpelz", ward der neue Mann ganz er selbst. Es folgten Tolstoi, Holz und

Schlaf, Strindberg, Hartleben — alle bestritten, alle eindrucksvoll; wir aber, die wir nach dem Neuen lange gebangt hatten, und die man mit dem Hinweis auf die ewigen auch von uns gepriesenen Güter der Klassik hatte zur Ruhe weisen wollen, wir riefen das Goethewort uns als Zeugen herbei: „Wo keine Produktion ist, kann eine Kunst nicht lebendig empfunden werden". Und nun hatten wir eine Produktion und bauten ihr dankbar Ehrenpforten, der Produktion und der Kunst, der dieses Merkwort vor allem gebührte: lebendig.

Und nun gedenke ich ganz schlicht noch und in gebotener Chronistenknappheit des vorläufig letzten Abschnittes von „Ibsen in Berlin": des Jahrzehnts Deutsches Theater von 1894 bis 1904. Die Bewegung, der ich diente, war über die Zeit der Sonderaufführungen hinausgewachsen, sie verlangte ihren vollen Platz an der Sonne: und nicht ohne Wagemut richtete ich mein Begehren gleich auf die erste Berliner Bühne, deren Leitung mir Adolf L'Arronge denn auch zutraute und anvertraute. Ein braver Regisseur eines braven Hoftheaters hatte mir einst gesagt: „Ihre Bestrebungen mögen ja ganz schön sein, aber bleiben Sie Sieger, so ruinieren Sie unser ganzes altes Repertoire". Jetzt galt es zu versuchen, ob nicht im Deutschen Theater auch jenseits jenes alten, ja selbst jenseits der Dichter von „Goldfische" und „Zwei glückliche Tage" zu leben war. Von allen Stücken Ibsens seit dem „Puppenheim" war auf dem Deutschen Theater nicht eines gespielt worden; ich habe dann die ganze Reihe aufrollen dürfen, bis zu dem Epilog „Wenn wir Toten erwachen" hin, mit zwei Ausnahmen: „Die Frau vom Meere" und „Baumeister Solneß". Diese beiden, Ellida Wangel und Hilde Wangel, werde ich also im Lessingtheater nachzuholen haben; und vielleicht schließen sich ihnen auch noch die bedeutendsten Gestaltungen des älteren Ibsen an: Peer Gynt und Julian Apostata.

Neue Freie Presse 10. 5. 04.

GEDENKREDE AUF HENRIK IBSEN
im Theater an der Wien, 30. Mai 1906

Von Henrik Ibsen will ich zu Ihnen reden, und ich spreche auf dem Theater: da ergibt es sich aus sich selbst, daß ich von dem weltweiten Inhalt, den das Wort Ibsen uns umschließt, nur einen bestimmten Ausschnitt zu umspannen suche: was hat das Theater dem Henrik Ibsen gegeben, so wollen wir uns fragen, und was gab Ibsen dem Theater.

Tausend beredte Zungen, Tausende eifriger Federn haben in diesen Tagen rings um den Erdball herum dem Geschiedenen Ehren über Ehren erwiesen, wie einen Herrscher wird man ihn zu Grabe tragen, der ein Fürst über die Geister gewesen ist; aber dessen weises Haupt uns in die Wolken zu ragen scheint, in das himmelhohe Reich der Begriffe: er stand mit beiden Füßen auf dem Boden, auf jenem Boden, der da Bühne heißt; und aus dem Reich des Theaters ist all sein Wirken und Gestalten natürlich emporgewachsen.

Leidenschaftlich, mit fanatischer Einseitigkeit war Ibsens Produktion der Bühne zugewendet, von Anbeginn an: schon das Dichten des Jünglings hebt an mit dem Drama „Catilina", das Dichten des Greises beschließt der dramatische Epilog „Wenn wir Toten erwachen". Was dazwischen liegt, sind Dramen, nichts als Dramen; nie hat er eine Zeile in erzählender Form geschrieben, und nur die subjektivste Art, sich zu bekennen, die lyrische erscheint noch ihm gemäß in jungen Tagen. Aber der Mann wendet sich auch von ihr mit Bewußtsein ab, und es klingt wie ein künstlerisches Bekenntnis, wenn er erklärt: Ich schreibe keine Gedichte mehr. Sprach man ihm von anderen Dichtern, so interessierte ihn vor allem der dramatische; und als ich ihm eines Tages Gottfried Keller nannte, fragte er sogleich sehr unbefangen: Hat der auch Dramen geschrieben? Gerade mit dieser naiven, dieser

fast erschreckenden Einseitigkeit des Genies aber ist er der Erneuerer unseres Theaters geworden, ein Erneuerer von einer Kraft und Macht, wie er seit Shakespeares Tagen nicht über die Bühne geschritten ist.

Ganz langsam nur, aus tastenden Anfängen und in einer schweren späten Entwicklung hat sich Ibsen aus der Tradition des Theaters, aus der Enge überlieferter Probleme freigemacht: der später der große Reformator werden sollte, schrieb Dramen aus der nordischen Vergangenheit, wie sie Oehlenschläger und Henrik Hertz geschrieben hatten, er trat in die nächste Beziehung zum praktischen Theater als „Szeneninstruktor", als Dramaturg, als Direktor; und hier gewann er in Lehrjahren, deren grundlegende Bedeutung er selbst stets zu schätzen wußte, die Sicherheit der Form, die Herrschaft über die Szene, die die Meisterschaft vorbereitete. Er hatte das Rüstzeug erworben aus dem Besitz seiner Vorgänger, hatte von den Franzosen gelernt zu bauen und zu steigern, zu kombinieren und zu spannen, und so hat, so wunderlich es klingt, der Dichter des „Baumeister Solneß" begonnen als ein eifriger und erfolgreicher Schüler des Scribe. Derjenige, der das Theater der Franzosen überwand, der die Herrschaft der Dumas und Sardou zuerst brach, er hat mit ihnen in jenem alten fingerfertigen Tausendkünstler einen gemeinsamen Meister gehabt. Noch als er die Schranken der Versform und der Vergangenheitschilderung durchbrochen hat und sein erstes modernes Prosastück gibt, noch im „Bund der Jugend" folgt er deutlich dieser Technik der Franzosen, schreibt er diese Handschrift des Intrigenlustspiels im Scribestil; aber zugleich erhebt sein Haupt der ernsthafteste Kritiker der Gesellschaft nicht nur, nein, auch der größte Gestalter, den das Drama seit Kleist und Hebbel besessen hat, und es vereinigt sich so in einem Strome germanische Freude am Individuum mit der romanischen Lust am Fabulieren, die Kunst des Nordländers nimmt die der südlichen

Rasse in sich auf. Und schon übertrifft der Schüler das Vorbild: er weiß Menschen zu schaffen, wo jenes nur Puppen tanzen ließ, und sein bitterschwerer Ernst löst Wirkungen und Gegenwirkungen aus, von denen das französische Theater niemals geträumt hatte.

Gleich sein erstes Gesellschaftsstück, die noch in Versen langsam dahinfließende „Komödie der Liebe", hatte eine laute Entrüstung geweckt, die durch den ganzen Norden schallte; und so erhob sich nun gegen den uns heute höchst unschuldig erscheinenden „Bund der Jugend" ein lauter Widerspruch, und die kompakte Majorität rächte sich an dem satirisch gestimmten Dichter, der ihr ein Konservativer geworden schien, durch höhnische Anklagen. In die Theatersprache übersetzt: das Stück fiel bei der Premiere in Christiania durch, und zeitweise erhob sich ein solcher Lärm, daß man zweifelte, zu Ende spielen zu können; und nun wiederholt sich bei jedem neuen Werke Ibsens dasselbe Schauspiel von kläglichem Mißverstehen und feindlichem Verhöhnen, von Widerspruch der vielen und Verständnis der wenigen. Aber was den anderen Dramatikern nur selten widerfährt, daß das totgesagte Kind sich lachend lebendig erweist, das ward bei Ibsen zur Regel: wenige Jahre schon nach dem Durchfall vom „Bund der Jugend" begrüßten die Studenten in des Dichters Gegenwart das Werk mit stürmischem Jubel. „Nora", um die viel heftigere Meinungskämpfe stritten, so stark, daß Kopenhagener Hausfrauen über ihre Salontüren das Schild setzten: „Hier darf über Nora nicht gesprochen werden" — „Nora" ward ein Palladium der Frauenbewegung; „Gespenster", die dem Dichter den Ehrentitel eines Brunnenvergifters eintrugen, und denen die nordischen Bühnen sich jahrelang verschlossen, die ins Deutsche nicht einmal übersetzt wurden, sie kehrten als echte Revenants bald genug zurück und eroberten sogar die Hoftheater bis nach Wien hin.

Nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch ihre Form waren diese neuen Dichtungen Ibsens den einen ein Wunder geworden, den anderen ein Greuel: denn in ihnen vollzog sich seine Befreiung von dem Vorbild der Franzosen, und eine neue Technik, geschult an dem hohen Muster der Griechen, ward geboren, die Technik der Analyse, der Entschleierung, die das Vergangene gegenwärtig machte und wahrhaft Gespenster aufsteigen ließ aus dem Urgrund der Dinge.

Noch stehen beide Formen, die auf Spannung gesetzte der Franzosen und die neue, hart nebeneinander in der „Nora", und dieses Werk schaut so zugleich zurück und vorwärts, es trägt einen Januskopf; aber ganz rein, als Kunstwerk so rein wie als Ausdruck einer neuen Sittlichkeit, stehen die „Gespenster" da, ein Wunderwerk der modernen Bühne.

Was der Roman der neuen Zeit schon vor dem Drama erreicht hatte, zufolge seiner bequemeren Kunstmittel, seiner Unbegrenztheit über Raum und Zeit, was der große Erzähler der letzten Generation, Emil Zola, vergebens auch für die Bühne ersehnt hatte: le naturalisme au théâtre — hier zuerst ist er gewonnen; und auf dem engen Raume der Bretter, zusammengedrängt in die antike Einheit des Ortes und der Zeit, enthüllen sich nun moderne Menschenschicksale, und Schleier um Schleier fallen von der Tragödie einer anderen Niobe.

Was bedeuteten nun aber diese Werke, die aus des Dichters individueller Entwicklung mit Notwendigkeit herausgeschleudert waren, die sich aneinanderreihten in organischer Folge wie Jahresringe eines Baumes — was bedeuteten sie praktisch für die Bühne der Zeit, von der Stunde des Erscheinens bis auf den heutigen Tag? Kein Wort ist zu stark, um diese Bedeutung einzuschätzen. Sie haben ganz einfach die Bühne revolutioniert und aus dem Theater wieder das gemacht, was unsere Klassiker begonnen hatten, aus ihm zu machen: keinen Ort der bloßen

Unterhaltung, sondern einen Kulturfaktor, eine ungeheure Macht über die Seelen, eine weithin tragende Leuchte geistiger und künstlerischer Vorgänge. Ibsen ist der erste gewesen in einer Periode theatralischer Verflachung, der wieder dem Ernst die Bühne erobert hat; den Willen dazu hatten viele, und es sind ausgezeichnete Männer aller Nationen darunter gewesen; aber die Kraft dazu hatte zuerst er, der ein Zögling war der Bühne, und der mit den eigenen Waffen die Widerstrebende zwang, ein Sieger und ein Überwinder. Von einer einzigen Vorstellung der „Gespenster", jener ersten Berliner Aufführung am Residenztheater, ist so tief aufwühlende Wirkung ausgegangen wie von keinem hundertmal wiederholten Zugstück; und das Datum dieser Aufführung, der 9. Januar 1887, bedeutete den endgültigen Zusammenbruch der Epigonentragödie und der Franzosennachahmer, der vermoserten und vermoderten Bühne.

Nicht als ob Ibsen und seine Anhänger die Heiterkeit aus der Welt und von den Bühnen verbannen wollten; er wußte gut genug das Recht des Lachens zu schätzen, und daß breite Bettelsuppen ewig ihr groß Publikum finden werden, blieb ihm nicht verborgen. Aber er hob gerade aus seiner Kenntnis des Menschen und der Menschlichkeit heraus das Drama wieder auf die Höhe der anderen Künste, er machte es wieder gleichberechtigt neben der Malerei, neben der Musik.

Und hier drängt sich der Name jenes Mannes auf die Lippen, der die gleiche revoltierende Macht auf benachbartem Gebiet erwies: so groß, wie die Umwälzung war, die Richard Wagner in der Oper hervorrief, so groß auch war, was Ibsen dem Schauspiel gab; und wie reproduzierende Künstler die Herrlichkeit Wagners früh verkündeten, wie Wagner Wagnersänger schuf, so war und ist auch von Ibsen eine reich befruchtende Wirkung auf die Schauspielkunst ausgegangen, und es wird eine Zeit kommen — oder vielleicht ist sie auch schon da —, wo

wir den modernen Darsteller messen und erkennen in der Fähigkeit, den Ibsen nachzuschaffen. Nicht ausgeschöpft und nicht auszuschöpfen sind sie innerhalb der Grenzen unserer Generation, die Anregungen, die Ibsen dem europäischen Theater gegeben hat; und wenn skandinavische und deutsche, wenn französische und italienische Schauspieler auf die höchsten Leistungen ihrer Kunst weisen wollen, so nennen sie ihre Nora und Hedda Gabler, ihren Hjalmar und Oswald. In dieser langen Reihe höchst lebendiger Gestalten welche Fülle und welche Wahrheit, welcher Reichtum und psychologische Tiefsinn, wie viel Neuland, der modernen Menschheit abgewonnen von einer unerhörten Beobachtungsgabe und einer gestaltenden Phantasie, die alles einzelne und mannigfaltige zur reinsten Ganzheit zusammenfaßt.

Verwandt sind sie wohl untereinander, diese Menschen, und auf einer reiferen Stufe kehrt oft das Frühere wieder, wenn etwa der Eiferer Brand an der idealen Forderung des Gregers Werle auflebt oder der Phantast Peer Gynt als höchst moderner Photograph Hjalmar; aber das umgewandelte Auge, wie Ibsen einmal sagte, erschaut in dem alten Grundtypus einen völlig neuen Menschen, und so wird auf dieser Basis allgemeiner Familienähnlichkeit eine höchst mannigfaltige Gemeinschaft geschaffen, in Männer- und in Frauengestalten gleich wahr und gleich überzeugend. Und diese Kraft der Schilderung wird nicht geringer; sie wächst in das Wunderbare, als Ibsen den Übergang aus der realen Welt seiner Blütezeit ins Geheimnis der Alterswerke macht; deutlicher stehen nicht Nora und Helmer, Frau Alving und Rebekka West vor uns als die Rattenmamsell, der fremde Mann mit den Meeraugen und jene reisende Dame, die Irene heißt. Den Ruhm des Dichters, der so verschwenderisch gestaltet hat, wird der Schauspieler vor allem lebendig erhalten, und vielleicht wird später einmal zu einer Zeit, da die Ideenwelt des Ibsen aufgezehrt, sein Wollen überwunden sein wird,

sein Schöpfertum noch, durch die Macht der darstellenden Kunst verkündet und erneut, triumphieren über die nach ihm kommende Generation, über die herandrängende Jugend, die an die Tür des gewaltigen Baumeisters Einlaß heischend pocht.

Möchte sie nie vergessen, was sie dem Meister von Skien schuldet, den sie jetzt da oben zu Grabe tragen; möchte der ernste Gewinn seiner Lebensarbeit, die die oft entweihte Szene wieder geheiligt hat und weit gemacht und groß, uns erhalten bleiben, auch nachdem er von uns gegangen ist; und mögen in dem Gelübde, sein Vermächtnis hoch in Ehren zu halten, die Seelen an diesem Abend in eins zusammenklingen: das sei Henrik Ibsens Gedenk- und Totenfeier.

FREIE BÜHNE

Die Gründung einer Freien Bühne in Berlin wurde im März 1889 beschlossen, am 15. April vollzogen. Sie stellte sich als einen Verein dar, dessen Vorsitz mir übertragen ward, ihre Vorstellungen habe ich geleitet. Den Dingen, von denen ich hier berichten will nach zwanzig Jahren, habe ich also sehr nahe gestanden, und ob ich bei dem, was ich erzähle, mir das richtige Augenmaß gewahrt habe, mögen andere entscheiden; den Anspruch, Geschichte zu schreiben, erhebe ich nicht, ich suche einfach darzustellen, „wie ich es sehe".

1889 ist das Jahr der deutschen Theaterrevolution gewesen, gleichwie 1789 das Jahr der Revolution der Menschheit war; es bezeichnet den stärksten Einschnitt in der Entwicklung der modernen Bühne, aber vorausgegangen war ihm eine andere „Revolutionierung des Menschengeistes" — das Wort stammt von Ibsen, und die Sache heißt Ibsen; in ihm verehrt die Freie-Bühnen-Bewegung ihren Ahnherrn, und sein Werk auch war es, die „Gespen-

ster", das eine neue Zeit auf dem deutschen Theater einleitete. Das geschah im Januar 1887, im Residenztheater zu Berlin; und wollen wir nun erkennen, was diese neue Zeit bedeutete, so müssen wir rückblickend uns schnell die alte Zeit einmal anschauen, das deutsche Theaterleben vor der Aufführung der „Gespenster".

Grillparzer war es, der einst in einen herben Spruch gefaßt hat, was alles dem deutschen Theater noch mangle:

> Danach seht euch zum Schluß noch um:
> Schauspieler, Dichter und — Publikum.

Von diesen drei Faktoren fehlte dem Theater vor 1889 vor allem der eine: der Dichter. Seit Hebbels Tod war niemand in Deutschland, der Wege des Dramas hätte weisen können; und eine Leere war entstanden, ein trostloses Vakuum — bis aus dem germanischen Norden der Helfer und Erretter kam. Aber keiner erkannte noch, was Henrik Ibsen der deutschen Bühne werden konnte; und selbst der beste Theatermann der Zeit, Heinrich Laube, verlangte von dem Dichter der Nora einen veränderten, einen sogenannten versöhnlichen Schluß. Der ganze Jammer dieser Jahre spricht aus solcher Forderung; die Lässigkeit und Verflachung einer Epoche, die es verschmähte, den Ernst im Theater zu suchen, den Ernst der Wirklichkeit, und die sich kompromißlich den Konflikten entziehen wollte, die unser Leben zerreißen und steigern.

Denn das Theater zählte man, nicht nur von Polizei wegen, immer gern zu den „Lustbarkeiten"; und „trotz allem Bemühn unserer Bühnenberater" drohte der Amüsierteufel alle guten ästhetischen Geister, wieder und wieder, zum Tempel hinauszutreiben. Zwischen dem Wollen der Besten im Lande und dem Willen der Theaterleute klaffte so eine Kluft; und nicht nur in Frankreich hatten die Goncourts ein Recht, an der Zukunft des Theaters als einem Mittelpunkt heutiger Kunst zu verzweifeln.

Aber wenn der große Dichter dem Theater der achtziger Jahre noch fehlte, so fehlte der große Schauspieler ihm

nicht; und da der nach Entfaltung drängende Geist der Zeit in neuen Werken sich nicht darstellerisch ausleben konnte, so gelang ihm ein Neues in den Werken der Alten. Es gelang ihm, eine Renaissance des vergangenen Großen zu schaffen, eine Wiedergeburt, die das Klassische empfinden ließ wie ein Gegenwärtiges. Die Darstellung des Shakespeare und des Schiller, des Goethe und Grillparzer, die zu einer lebensfremden Schablone erstarrt war, die Epigonenspielerei gewesen war, gleichwie das Drama Epigonendichtung ward — die Darstellung wagte sich wieder auf ihre eigenen, höchst modernen Füße zu stellen, sie wagte wieder aus ihrem höchst eigenen Sinne zu schaffen: und diese Füße trugen, und diesen Eigensinn hegten Friedrich Mitterwurzer und Josef Kainz. Daß der Darsteller ein nachschaffender Künstler ist, aber kein grübelnder Kunstgelehrter, daß man König Philipp und Don Carlos am siegreichsten spielt, wenn man sie nicht deklamiert, sondern neu lebt — solche einfache Wahrheit zu erweisen, mußten erst zwei geniale Schauspieler auferstehen; sie mußten sich selber finden, um für uns das Neue zu finden, neue Schätze voll funkelnder Prachten. Die Alten aber standen zürnend beiseite; und Josef Lewinsky fragte, bangend um seinen Thron: Spielt man denn in Berlin immer noch den „Carlos" von Moser und Schönthan?

Als solchermaßen der moderne Schauspieler auf den Plan getreten war, der moderne Dichter aber vor den Pforten der deutschen Bühne noch tatlos verharren mußte, machte ich (1884 in der „Vossischen Zeitung") den Vorschlag, doch das bedeutendste Werk der Zeit endlich auf die Bühne zu stellen, auf unsere führende Berliner Bühne: die „Gespenster". Und zur Sicherheit fügte ich gleich meinen Besetzungsvorschlag für das Deutsche Theater bei, mit August Förster und Siegwart Friedmann, mit Anna Haberland und Agnes Sorma, und ich schloß mit den Worten: Oswald — selbstverständlich Kainz. Aber da kam ich schön an, bei den Leitern und Spielern des Deutschen

Theaters: L'Arronge und Förster schrien Zetermordio, und auch Kainz, dessen Oswald nun jeder preist, konnte sich in diesem großartigen Wagnis nicht gleich zurechtfinden. Hatte doch selbst zum „Puppenheim" der Direktor des führenden Deutschen Theaters sich nicht bekennen mögen; und so blieb vom Herbst 1880 an die Berliner Bühne ibsenfremd — bis zu jenem denkwürdigen Einbruch der neuen Zeit in der „Gespenster"-Matinee des Januar 1887: alle Perücken wackelten, auch die freiesten Geister waren erschreckt durch diese Revolte in der Ästhetik (ich sehe mich noch mit dem alten Weisen Theodor Fontane streitend durch die Straßen irren, um das Residenztheater herum); und so hätte man nach jenem Goethewort den Offizieren und den Mannschaften, den Ahnungslosen wie den Ahnungsvollen wieder einmal zurufen dürfen: Von hier und heute fängt eine neue Epoche der Literaturgeschichte an, und ihr dürft sagen, ihr seid dabei gewesen.

Der Weg war gewiesen, und das Ziel war gesteckt; nun galt es, auszuschreiten und, was uns hemmen wollte, niederzurennen. In der Literatur geht es zu wie bei den Wilden, hat Heine einmal gesagt: Wenn die Jungen zu Jahren gekommen sind, schlagen sie die Alten tot. Und solcher Totschlag sollte nun beginnen — sofern nicht vom bloßen Schrecken schon das Abgelebte stürzte und die Kraftlosigkeit verschied. Zum erstenmal für uns Heutige war das Theater wieder die große Kulturmacht geworden, die Führerin im Geistesleben, und ihre Gewalt offenbarte sie mit strömender Schnelle: von dieser einen Aufführung im kleinen Residenztheater — Wiederholungen untersagte die Polizei — gingen tiefere Wirkungen aus, aufwühlendere, fortreißendere, als von hundert „Goldfischen", die im Bassin des Deutschen Theaters sich tummeln durften, als von allem deutsch dröhnenden Pathos des Wildenbruch und der berüchtigt schönen Sprache der Jambentragödien. Welch ein ungeheurer Leuchter war doch diese Bühne,

was für ein Scheinwerfer über die Völker, über die Zeiten! Nur ganz einfach Licht mußte man ihr zuführen, wirkliches Licht und keine Funzellämpchen — so war sie wieder, was sie in den Zeiten ästhetischen Glanzes gewesen, Gebieterin über die Seelen, der Tempel aller Kunstfrommen.

In der Schar der Gläubigen, die gekommen war, „Gespenster" zu schauen, verweilte auch an jenem Sonntagmorgen des Januar 87, still und uns allen unbekannt, ein junger blonder Poet: er sah in seinem Seminaristenrock, bartlos und milde, eher einem Genossen des Pastor Manders gleich und empfing auch von dem Manders da oben, der Emanuel Reicher hieß, und von dem ganzen großen Werk einen unauslöschlichen Eindruck. So trafen sich, einander noch fremd, schon diejenigen im Zeichen Ibsens, die von verschiedenen Seiten nach gleichen Zielen ausmarschierten: Gerhart Hauptmann und die künftigen Freien-Bühnen-Männer.

Wer aber waren diese gewesen? Ein paar junge Leute, die sich jeden Tag im Café Schiller versammelten, um einen bescheidenen Marmortisch; und der größte deutsche Dramatiker sah unserem erregten Plänemachen lächelnd zu. Antoines Théâtre libre war das Vorbild gewesen für Harden, Theodor Wolff und mich, die wir den Gedanken einer Berliner Freien Bühne, jeder an seinem Teil, zu verwirklichen strebten. Schlenther, die Brüder Hart, zuletzt Fritz Mauthner gesellten sich uns bei, und zwei Männer der Praxis, S. Fischer und Paul Jonas, walteten als Schatzmeister und als Rechtsverweser. Aber auch für den Humor war gesorgt in unserem kritischen Kreis, als unser Senior lieferte ihn in reichlichen Dosen Julius Stettenheim; und als das Berliner „Théâtre libre" gleich nach der Geburt an einen kritischen Wendepunkt geriet, rief der Vater Wippchens aus: Wollen wir denn das Theater lieber nicht aufmachen? Allein dieser Wendepunkt ward glücklich überschritten — nur daß leider dabei zwei Männer aus unserem Boot sprangen, Harden und Wolff — und nach

Vorschlag von Heinrich Hart übertrug man das Präsidium des Vereins mir. Der also ist mein Königsmacher gewesen; und ich bewahre dem guten Gesellen, der nun schon aus dieser Welt der Freien Bühnen abspaziert ist, ein dankbares Gedenken.

Im Frühjahr war die Freie Bühne gegründet worden, zum Herbst tat sie im Lessingtheater ihre Pforten auf: sie grüßte mit ihrer ersten Vorstellung am 29. September 89 den Ahnherrn und spielte, zum zweiten Male in Berlin, Ibsens noch immer verbotene „Gespenster". Und nun folgte, am 20. Oktober, der erste Signalschuß der neuen deutschen Kunst: unter ungeheurem Lärmen, tosendem Widerspruch und rauschendem Beifall ging das Werk eines unbekannten Autors in Szene, Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". Schon vor der Aufführung war der Streit um dieses Werk entbrannt, die Schauspieler wurden in aufgeregten Briefen, natürlich anonymen, vor dem drohenden Theaterskandal gewarnt, und tatsächlich schien an mehr als einer Stelle die Möglichkeit, zu Ende zu spielen, aufgehoben. Auf einem Schlachtfeld glaubt man zu stehen, sagte mir, als ich auf die Bühne kam, der Darsteller des Hoffmann, Gustav Kadelburg: man hört die Kugeln pfeifen, nur leider, man kann nicht zurückschießen! Und Hauptmann, aus dem nämlichen Eindruck heraus, schrieb mir in das neu erschienene Buch vom „Sonnenaufgang": „Zur Erinnerung an die Schlacht im Lessingtheater". So rapid war sein Aufstieg gewesen, wie einst der des Byron, er „erwachte eines Morgens und fand sich berühmt" — berühmt oder berüchtigt, gleichviel: in den Karpfenteich der deutsch theatralischen Genügsamkeit war der erste Friedensstörer gekommen, ein seltsamer junger Hecht. Wochenlang setzte sich der Kampf noch fort in ungeminderter Stärke; in Cafés, in Gesellschaften, in Zeitungen und Zeitschriften wurde gestritten und verdammt; alte Freunde entzweiten sich, Gleichgesinnte schlossen sich zusammen, und der Widerspruch gegen die Neuerer oder

die Zustimmung ward zu einem Erkennungszeichen im ästhetischen Feldzuge: hie Welf, hie Waibling. Das Banner des deutschen Naturalismus flatterte in den Lüften, ward beschimpft und bestaunt, mit wechselnden Gebärden; aber eingezogen sollte es nun nicht mehr werden, auf lange hinaus.

Naturalismus — das eine modische Wort ist so lange durch die Finger der Schreibenden gegangen, bis es abgegriffen ward wie Scheidemünze; es ist so lange zu Tode gehetzt worden, bis einem nachkommenden Geschlecht scheinen konnte, als sei auch die Sache tot, die es zu decken versuchte. Daß ich dieser Meinung nicht bin, und warum ich es nicht bin, will ich jetzt aussprechen.

Zur Formel gemacht ist das Wort am entschiedensten durch Zola: le naturalisme au théâtre forderte er mit Stentorstimme und erwartete alles Heil — für seine Zeit, für seine Nation — vom Naturalismus. Allein das Wort war kaum über den Rhein gesprungen, es hatte kaum seine Schlagkraft auch bei uns erwiesen, so weitete sich auch schon sein Umfang, und nur die grausten Theoretiker noch, unter den Freunden wie unter den Feinden, blieben auf der ersten Formel sitzen. Ich darf zwei Sätze hier vorlegen, die, obgleich in jener ersten Kampfzeit geschrieben, schon bewußt über die Theorie des Naturalismus hinausstreben, zu einem reicheren Begriff neuen künstlerischen Wollens. In seinen Aufsätzen „Zur Kritik der Moderne" von 1890 sagte Hermann Bahr kurz und schlagend: „Die Synthese von Naturalismus und Romantik ist die gegenwärtige Aufgabe der Literatur". Und der Leiter der Freien Bühne, der hier das Wort nimmt nach langem Schweigen, und der als ein engbrüstiger Naturalist verrufen ist, fügte hinzu: „Eine Anschauung dies, die ich von ganzer Seele teile". In den Eröffnungsworten aber, die die neubegründete Zeitschrift „Freie Bühne" einleiteten, hatte ich 1890 gesagt: „Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Wegs mit ihm schrei-

ten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlauf der Wanderschaft, an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschend neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun".

Aber ich höre einen Einwand aufsteigen, dem ich begegnen muß. Ist das der Beweis, fragt man, von der lebenspendenden Kraft des Naturalismus, daß schon in seinem ersten Auftauchen sein Begriff in Deutschland umgebogen werden konnte? Ich antworte: ja; denn eben weil wir bei dem französischen Muster nicht stehen geblieben sind, haben wir die Geltung des Neuen für unsere Nation, für unser Theater gewonnen. Nicht laut genug können wir es ausrufen, daß nur der enge Sinn der Gegner es war, der uns an dieses Kreuz des Zolaschen, des Arno Holzischen Naturalismus zu nageln versuchte; und es heißt Worte, die in der Hitze des Gefechts gefallen sind, parteiisch verewigen, es heißt subjektive Stimmungen des Augenblicks, wie die freundschaftliche Widmung von Hauptmanns erstem Drama an seine Anreger Holz und Schlaf, parteiisch aufbauschen, wenn man mit jenen Schlagworten von der Beschränktheit des deutschen Naturalismus immer noch krebsen geht, nachdem die Freie-Bühnen-Bewegung längst historisch geworden ist und ihren Platz unter den Evolutionen des Geistes schlicht behauptet.

Allein der Spielplan unserer Freien Bühne — wie sah er aus, wer waren seine Stützen, und konnten sie diese geweitete Theorie der Moderne lebendig machen? Sie hießen (einige Outsider wie Goncourts, Fitger, Kielland, die Ebner-Eschenbach nicht erst gerechnet) Ibsen und Anzengruber, Tolstoi und Hauptmann, Strindberg und Zola, Holz und Schlaf, Becque und Hartleben. Diese alle erschienen in den beiden ersten Jahren, die meisten zum erstenmal auf einer deutschen Bühne; es folgten im Laufe der Zeiten Ernst Rosmer, die Dichterin der „Dämmerung" und der „Mutter Maria", dann Georg Hirschfeld mit den „Müttern", Hugo v. Hofmannsthal mit der „Madonna

Dianora", Ernst Hardt mit der „Toten Zeit", Keyserling mit dem „Frühlingsopfer": auch diese insgesamt zum erstenmal auf der Bühne dem Publikum dargestellt. Unter die Formel des Vogelschrecks Naturalismus diese ganze dichtende Menschheit zu bringen, mußte auch der Mutigste verzagen; wenn aber die Mehrzahl von ihnen doch nach einer Seite marschierte, nach der Richtung der neuen unerschrockenen Wahrheitskunst, was anders war daraus zu folgern, als daß es der Weg der Zeit war, den so viele entgegengesetzte Individualitäten gleichmäßig schritten, und daß die Ziele der Russen und Franzosen, Österreicher und Norweger, der Deutschen und Schweden verwandt waren aus Naturnotwendigkeit? Damals ist die große Wende für unsere Bühne gekommen, der Umschwung und der große Krach, der morsches wegfegte auf Nimmerwiedersehen. Eine neue Generation kam auf, geführt von den großen Alten, den Sternbildern ob unseren Häupten, an denen wir unseren Weg erkennen konnten in der Dunkelheit eines noch ungewordenen Tages. Und bald sollte eine völlige Umbildung des deutschen Spielplans zeigen, daß die grimmig Befehdeten von gestern, die kecken Neuerer mit ihren Peinlichkeiten, ihren Naturalismen, die Sieger von heute waren. Die Berührung mit der Erde, mit dem wirklichen Leben des Tages hatte eine Kraft ausgelöst in den Jungen, die unwiderstehlich war; und so schritt diese Generation, ein Antäus von stetig erneuten Gewalten, zum Kampf, zum Sieg.

Die unmittelbare Wirkung der Freien Bühne war groß, aber größer fast war die mittelbare: es war Raum geschaffen worden, Spielraum im eigentlichsten Wortsinn für die Nachdrängenden; und was Gerhart Hauptmann gesät, sollte Hermann Sudermann zunächst ernten: im selben Lessingtheater, in dem „Vor Sonnenaufgang" erschienen war, trat nach wenigen Wochen schon der Dichter der „Ehre" auf den Plan. Wie es ein glücklicher Zufall scheinen konnte, daß der Freien Bühne kurz vor ihrer Er-

öffnung das Genie Hauptmanns ins Haus schneite — ein Zufall, dessen historische Notwendigkeit doch zu Tage liegt — so fügte es nun die unbekannte Macht, daß anno „Sonnenaufgang" der neue Dichter des Hinterhauses auftauchte und einen weithin schallenden Erfolg davontrug. Man denke sich einen Menschen, dem man erst einen Kübel eiskalten Wassers über den Kopf schüttet und dann gemächlich eine Douche von 19 Grad appliziert: er wird sie, auf jenen Schrecken noch eingestellt, angenehm laulich empfinden. Den Berliner Premierenbesuchern von 1889 erging es nicht anders: durch den Terror der Freien Bühne gestählt und abgehärtet, nahmen sie die Gewagtheiten der „Ehre", für die man hinter und vor den Kulissen so fürchterlich zitterte, mit Enthusiasmus auf, und die deutsche Bühne hatte einen Dramatiker mehr.

War hier eine unmittelbare Anregung des einen Werkes durch das andere schon wegen der Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung ausgeschlossen, so sind in weiteren Fällen die Bühnenstücke Wohlbekannter durch Anregungen der Freien-Bühnen-Zeit klärlich entstanden. Nicht nur daß Ludwig Fulda jetzt in dem sozialen Schauspiel „Das verlorene Paradies" und in dem Ehestück „Die Sklavin" seine Stellung zu den neuen Fragen nahm, auch Ernst v. Wildenbruch kam mit einer Überraschung in das deutsche Theaterjahr von 1891: lange hatte er sich bei den Ritterstiefeln und dem Kriegslärm wohlgefühlt, und seine ehrliche preußische Draufgängernatur schwelgte im Donner und Blitz eines gesteigerten Schillerpathos: das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen. Jetzt zum erstenmal aber wünscht er, in das soziale Leben der Zeit, in seiner Weise wohlmeinend bemüht, künstlerisch einzugreifen: er tritt mit der „Haubenlerche" hervor, und ein lauter Erfolg bis in die fernsten Provinzen lohnt ihm den Ausflug ins Hauptmännische. Und auch seine Hauptdarstellerin hatte man ihm von der Freien Bühne geholt, Else Lehmann, die erste Haubenlerche, die ein

glücklicher Einfall Schlenthers für den „Sonnenaufgang" vorgeschlagen hatte, und deren eigentliche künstlerische Laufbahn, gleichwie die ihres Dichters, mit jenem 20. Oktober 1889 anhebt: was sie in zwanzig Jahren moderner Entwicklung der deutschen Bühne geworden ist, das wird die Theatergeschichte einst zu verzeichnen haben, auf einem ihrer leuchtendsten Blätter.

Und hiermit nenne ich die zweite mittelbare Wirkung der Freien Bühne: diejenige auf die Schauspieler. Wie am Eingangstor dieser dichterischen Bewegung die Aufführung der „Gespenster" gestanden hatte, so stand am Eingang zu der neuen darstellerischen Entwickelung der Pastor Manders von Emanuel Reicher, der so etwas wie ein Ziehvater der modernen Schauspielkunst geworden ist. Viele Gestalten grüßen mich hier, und aus dem langen Zuge der Großen und der Kleinen, die unseren Bau trugen, sich selber steigernd und reinigend, sich bildend und umbildend an lebenheischenden Problemen — aus der großen Zahl will ich nur diese noch schnell nennen: Emerich Robert und Agnes Sorma, unsern Oswald und unsere Regine, Josef Kainz, den Wilhelm von Hauptmanns „Friedensfest", und Gustav Kadelburg, einen ergreifenden jungen Schalanter im „Vierten Gebot"; Rosa Bertens, von Strindbergs Fräulein Julie bis zu Hauptmanns Luise Hilse in den „Webern" reichend, und Rudolf Rittner, Strindbergs Kammerdiener Jean und Moritz Jäger in den „Webern". Mit diesem blutjungen Künstler, der schon wie eine Verkörperung der Freien-Bühnen-Bewegung erscheinen konnte — unbeschadet seiner eigenen, heftig aufs Wirkliche gerichteten Dorfjungennatur — mit Rittner trat vielleicht der am meisten typische Vertreter jener Zeit in unseren Kreis; und im Großen wie im Kleinen, da wo er sich weitete, wie an seinen Grenzen erschien er als eine Reinkultur des neuen Jahrzehnts. Ich wähle ein geringfügiges Beispiel, um dieses Neue zu belichten: als ich Rittner das erstemal sah, kam mir der Eindruck von etwas Außerordentlichem

beinahe am deutlichsten an einer scheinbaren Kleinigkeit: ich sah ihn zur Tür hinausgehen, nichts weiter. Er hatte einen Brief gelesen, von seiner Musotte, und wie er nun davonstrebte, ganz erfüllt von der Trauerbotschaft und doch ganz schlicht seinen Weg schreitend — dergleichen glaubte ich nie gesehen zu haben. Denn wie unserer ganzen Schauspielkunst von gestern leicht ein Schein von Gefallenwollen anhaftete, von Wirkenwollen im Sonderinteresse des Mimen, von beifallheischender Koketterie, so war auch der schöne Abgang ein wichtiges Requisit der alten Schule: jeden Zoll breit verteidigen galt es, wenn man das Schlachtfeld verließ, und nur ja die Blicke auf sich lenken, bis zuletzt. Daß Rittners Abgang nur darin bestand, daß man eben einfach abging und weiter nichts: in diesem kleinen Symbol sehe ich den ganzen Umschwung unserer Darstellungskunst sich widerspiegeln. Und wenn man geneigt ist, über diese Beobachtung zu lächeln, so rufe ich mir als Kronzeugen den Naturalistenvater zu Hilfe, Emil Zola, der in seiner Besprechung der großen Italiener — jener gewaltigen Naturburschen vor dem Naturalismus — ein Ähnliches bewundernd aufzeigt: „Sie kommen herein," so berichtet er, „sie sagen, was sie zu sagen haben, und gehen ganz einfach wieder heraus (s'en vont naturellement), ohne sich irgend zu bemühen, die Augen auf ihre werte Person zu lenken".

Aber wenn ich so die Bedeutung des neuen Schauspielergeschlechts zu kennzeichnen wünsche, so habe ich doch keinen Grund zu verschweigen, daß von kleinen Mitläufern mancher Unfug auch gestiftet ward; und daß die Hände in die Hosentaschen zu stecken und im Gegensatz zur Übertreibung der Alten nun nüchtern zu untertreiben, mit Unrecht als „neue Schauspielkunst" angesprochen ward. Natürlich, wenn die Erde bebt, stürzen die Verbrecher auf die Straße; und so brachte denn die künstlerische Erschütterung von 1889 auch manchen ästhetischen Verbrecher zu kurzer Geltung, unter den Dichtenden wie

unter den Darstellenden. Uns dafür verantwortlich zu machen, heißt ähnliches tun, wie etwa Goethe den wilden Schwarm der Ritterdramen aufbürden oder dem Dichter der „Räuber" den Abällino Zschokkes zur Last setzen, jenen großen Banditen.

Indessen, die Dinge gingen ihren Lauf; und dieser Lauf führte, wie die neuen Schauspieler, so auch die neuen Dichter auf das öffentliche Theater. Nachdem Hauptmann, nur ein Spieljahr nach jenen Skandalen von 1889, mit den „Einsamen Menschen" sogleich aufs Deutsche Theater geschritten war, nachdem Anzengrubers „Viertes Gebot", von der Freien Bühne ans Licht gehoben, zu stärkster Wirkung in seine Wiener Heimat zurückkehrte, nachdem auch Strindberg im Residenztheater weiterlebte und Hartleben von Oscar Blumenthals Spürsinn sogar in Talentpacht genommen war, konnten wir in unserer Arbeit eine Feierschicht einlegen und z. B. Halbes „Jugend" von der Freien Bühne gleich ans Residenztheater weitergeben, wo sie denn einen neuen Sieg erstritt für die Generation von 1889.

Aber wie die Autoren der Freien Bühne auf das öffentliche Theater gekommen waren, so sollte nun auch ihr Leiter vom Vereinspräsidenten zum „richtigen" Theatermann werden: Adolf L'Arronge, der sich den Forderungen der Zeit nicht mehr gewachsen fühlte, gedachte von der Direktion des Deutschen Theaters zurückzutreten, und er stimmte, drei Jahre nach Eröffnung der Freien Bühne, meiner Bewerbung zu. In seiner Abschiedsrede vom 30. Juni 1894 gab er kurz die Gründe dafür an, und die alte Richtung senkte cavalièrement den Degen vor der neuen: „Die vorrückenden Jahre haben ihren Mahnzettel auch bei mir abgegeben," sagte er, „ich überlasse darum mein Theater einer jungen Kraft und vielleicht neuen Zielen, jedenfalls aber — und das war das Entscheidende für mich bei der Wahl meines Nachfolgers — solchen Zielen, die

durch ernste künstlerische und literarische Erwägungen bestimmt sein werden".

Die erste Vorstellung des Theaters unter der neuen Leitung hieß Kabale und Liebe: es war ein unverschleierter Mißerfolg, der in der Theaterwelt eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. An der Tatsache, daß wir an jenem Abend durchgefallen sind, rüttle ich natürlich nicht; aber gäbe es für Theateraufführungen ein Appellationsgericht, wie für durchgefallene Stücke, so glaube ich, daß eine unbefangene Zeit die Keime zu etwas Neuem, die in dieser von Kainz und Frau Bertens, von Rittner, Nissen und Hermann Müller geführten Vorstellung lebendig werden wollten, doch erkennen müßte. Der Versuch, die Klassiker dem Empfinden von heute wiederzugebären, wurde damals — nicht aus dem Gefühl dieses oder jenes Einzelnen, sondern mehr im Ensemble, von Regie wegen einheitlich — zum erstenmal gemacht, und sein Mißlingen beweist nicht die Verfehltheit der leitenden Idee, nur die mangelnde Überzeugungskraft in der Ausführung. Für den jungen Direktor aber war dieser Echec von weittragender Bedeutung. Waren ihm die älteren Schauspieler nur zögernd von Anfang an gefolgt, so drohte nun, da der Weg als Irrweg laut beschrien wurde, ihr Zweifel sich zu passiver Resistenz zu steigern, und selbst der Gesinnungsgenosse Rittner, der die Botschaft, er sei zum Ferdinand erkoren, mit beglücktem Lächeln aufgenommen hatte, warf die Flinte ins Korn, wollte von keiner Klassik mehr wissen und schrieb mir die Worte ins Album: „O unglückseliges Ferdinandspiel, das mir nie hätte einfallen sollen". Von allem, was man Stil nennt, entfloh er nun eigensinnig, und oft und oft sind die Debatten zwischen uns hin und her gegangen: über die Notwendigkeit, das Recht der flammenden Rede und allen Schwung beflügelter Phantasie zu wahren, auch im Drange der Natürlichkeitskunst. Es war der alte Wunsch in mir, die alte Bahrsche Formel: Synthese jener beiden großen Mächte über dem Leben der Menschheit; doch

die Flüsse wollten nicht zusammenströmen, sie wollten nebeneinander herlaufen wie Rhein und Mosel, und jeder wollte eigensinnig seine Farbe wahren.

Zurückgewiesen solchergestalt auf den Ausgangspunkt der Freien-Bühne-Bewegung und mit ebensoviel Lob bedacht bei der Aufführung der „Nora" und der „Weber" wie mit Tadel überschüttet bei Schiller, nahm nun das Deutsche Theater die Richtung auf die Moderne ausschließlich, und der andere Teil des Spielplans blieb im Hintertreffen. Zwar erschienen mit Kainz und Sorma im Mittelpunkt der Aufführung Shakespeare und Goethe, Kleist und Grillparzer und Hebbel auch ferner im Deutschen Theater, aber was sein eigentliches Kennzeichen ward, wodurch es die führende Bühne blieb, das war die Produktion der Heutigen. Und freilich entsprach es meiner eigensten Überzeugung, daß das Herzblut des Theaters aus der Moderne strömen muß: denn das Vorhaben beider, der Schauspielkunst wie des Schauspiels, ist und war von jeher: der Natur den Spiegel vorzuhalten, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Was die dramatische Kunst dieses endenden 19. Jahrhunderts hervorgebracht hatte an Wesentlichem, Neuartigem, Eigenem, das wollte ich auf die Bretter stellen und war dabei auf kein anderes Programm geschworen als auf das alte Rezept des Praktikers Laube: Gute Stücke gut zu spielen.

Freilich, das erste Jahr der neuen Direktion mit seinen reichlich hundert Weberaufführungen schien zu bestätigen, daß hier aus einem engen Naturalismus heraus gebaut werde, aber schon das folgende Jahr brachte eine Wende und zeigte zwei Werke, auf die die Schlagworte von Elendsdramatik und Peinlichkeitskunst nicht stimmen wollten. „Florian Geyer" hieß das eine, „Liebelei" das andere; einen neuen Dichter zeigte dieses, einen bekannten auf neuen Wegen jenes. Man war eifrig an der Arbeit gewesen, Hauptmann auf die Schablone des Holz-Schlafis-

mus festzulegen, eben auf jenen landläufigen Begriff von Naturalismus, dessen Schiefheit, Falschheit, Torheit zu zeigen mein Wunsch ist. Der aber hatte sich nie halten lassen, und war schon in Hanneles Himmelfahrt neue Pfade geschritten: den Fuß fest auf der Erde, aber aufsteigend zum Himmel auf den Schwingen des Traumes. Die alte Synthese war es, die lang gewünschte: Diesseits und Jenseits, Wirklichkeit und Phantasie, Naturalismus und Traum.

(Berliner Tageblatt 16. u. 18. 10. 09; jedoch die drei letzten Abschnitte fanden sich handschriftlich erst in Otto Brahms Nachlasse vor, und es unterliegt keinem Zweifel, daß Brahm diese autobiographischen Rückblicke etwa unter dem Titel „Zwanzig Jahre deutsches Theater" fortsetzen wollte.)

EIN BRIEF

Lieber Hauptmann, erinnerst du dich noch des Tages, an dem wir uns das erstemal sahen? Du hattest mir, dem Vorsitzenden der Freien Bühne, dein Drama „Vor Sonnenaufgang" geschickt, und ich hatte es in Übereinstimmung mit Schlenther, den Harts, S. Fischer, Paul Jonas angenommen; nun wollten wir einander kennen lernen, und du erschienst an meiner Klingeltür in deiner blonden jungeu Kraft, in der Hand die Attribute des freien deutschen Mannes: einen mächtigen Schlapphut und einen Knotenstock. Du bliebst lange und ließest mich, du idealistischer Naturalist, deinen unbeirrbaren Willen zur Kunst, dein ganzes Sein voll Milde und Stärke schön erschauen; und als ich dir dann für dein Kommen dankte, sprachst du mit dem unbefangenen Eifer des jungen Autors es aus: „Um dieses Stückes willen laufe ich gern dreimal um Berlin".

Seit diesem Herbsttage von 1889 habe ich — ohne daß du je mehrmals um Berlin zu laufen brauchtest — fast ein

jedes deiner Werke zuerst auf die Bühne stellen dürfen; ich habe es hochhalten dürfen im Licht und es dem deutschen Publikum zuerst offenbaren; und dieses Tauf- und Ehrenamt empfinde ich als das größte Glück, das in meinem Berufsleben mir zuteil ward. Vom „Sonnenaufgang" über die „Einsamen Menschen", die „Weber", den „Florian Geyer", die „Pippa" bis zum „Schilling" — welch ein Weg. Er hat Höhen und Tiefen, gewiß, und nicht immer ward den mit uns Wandelnden sogleich offenbar, wohin die Straße führte; aber nun, da du fünfzigjährig auf dein Schaffen zurückblickst, die Zeitgenossen mit dir — nun ist die Stunde gekommen, da wir das Ganze deines Werks, nicht seine Teile in der Hand halten wollen.

Deshalb finden wir uns, wir vom Lessingtheater, denen du so vieles gegeben hast, zu diesem 15. November mit einer Gegengabe ein: wir wollen dir dein Dichten in der Zeit, die uns noch bleiben mag, neu vor Augen stellen, wir wollen einen Hauptmannzyklus vor dir aufrollen, der aus der Fülle deiner dramatischen Poesie eine Auslese gibt des Geschaffenen, des Charakteristischen, Eigensten. Zwölf Hauptmannwerke etwa in der Zeitfolge ihrer Entstehung wollen wir dir, wollen wir unserem Publikum darbieten, und so den Schlußstein setzen der Straße, auf der wir seit jenem Herbst 1889, bei gutem und bei schlechtem Hauptmannwetter, ausgeschritten sind. Und auch über diesen künstlerischen Bemühungen mag das Leitwort stehen eines anderen „Sendschreibens":

Mein altes Evangelium
Bring ich dir hier schon wieder.

Herzlich

dein Otto Brahm.

(Dieser Brief erschien im „Tag" 15. November 1912, an Gerhart Hauptmanns fünfzigstem Geburtstag. Dreizehn Tage später starb Otto Brahm.)

REGISTER
DER
NAMEN

(Von C. J.)

Ackermann, Demoiselles 62. — Aischylos 202. — Ajalbert, Jean 440. — Anno, Anton 105. 136. 167. 224. 236. 451 f. — Anschütz Heinrich 41. 331. 361. — Antoine 189. 391. 440f. 466. — Anzengruber, Johann 328. — Anzengruber, Ludwig 96. 100. 136f. 211ff. 251f. 294. 325ff. 373. 429ff. 469. 474. — Ariost 102. — Aristophanes 95. — Aristoteles 113. 146. — Auerbach, Berthold 98, 151, 326f. — Augier 179. 184. 253. 270. 281. 436.

Bahr, Hermann 468. 475. — Balzac 370. 391. 436. — Barnay, Ludwig 8ff. 41f. 44. 46. 48. 53. 69f. 191. 193. 197. 200. 202. 204f. 244. 303ff. 413, 438. 453. — Bartet, Melle 183. 185. — Barthel, Alexander 401. — Bassermann, August 5. — Baston 440. — Baumgart, Martha 246. — Beaumarchais 118, 119. — Becque 391. 436. 469. — Beckmann, Friedrich 47. — Beethoven 63. 245. — Beil, Joh. David 421. — Benedix 36. — Ben Johnson 346. — Belot 356. — Berg, O. F. 334. — Berndal 390. — Bernhardt, Sarah 30. 174. 183. — Bertens, Rosa 393. 406. 472. 475. — Bettelheim, Anton 325. 327. 341. 343. 429ff. — Björnson, Björnstjerne 74. 211ff. 225. 251. 264. 274ff. — Bismarck 196. — Blanche, Aug. Theod. 225. — Blencke, Oskar 6. — Blumenthal, Oscar 148. 184. 192. 373. 382. 449. — Böckh, August 86. — Böcklin 234. — Bognar, Friederike 153. — Booth, Edwin 15ff. 66. — Borch, Marie v. 450. — Bormann, Angela 55. — Bornemann, Julius 135. 239. — Bourget 370. — Brandes, Georg 74f. 279. 343. 449. 451. — Braunthal, Braun v. 394. — Brawe 254. — Burbadge 91. — Bürger, G. A. 101. — Busnach 174. — Byron 102. 467.

Calderon 55ff. — Carlsen, Paula 243. — Caro, Carl 83. 85. — Carstens 427. — Chiavacci 430. — Clairon 183. — Claretie 189. — Clavigo 118. — Conrad, Paula 239. — Cooper 187. — Corneille 179. 184. — Coquelin cadet 187. — Costa 218. 337. — Crelinger, Auguste 91. — Cronegk 254.

Dalberg 51, 197. — Denier 436. — Dessoir, Ludwig 331. — Devrient, Eduard 91. 250. 422. — Devrient, Otto 53. — Dingelstedt 11. 147. 201. 250. — Döllinger, Ignaz 96. — Döring, Theodor 383. — Dostojewsky 218. 264. — Drach, Emil 190. 245. 246. — Dressel, Rudolf 11. — Dumas fils 176ff. 228. 272. 275. 284. 303. 357. 436f. 448. 457. — Dumas père 305. — Dürer, A. 63. — Duse, Eleonora 417.

Ebers, Georg 155. 176. — Ebner-Eschenbach, Marie v. 314. 469. — Echegaray 270f. — Ekhof 421. — Ellmenreich, August 196. 204. — Ellmenreich, Franziska 423. — Engels, Georg 7. 28. 46. 60. 376ff. — Ernst, Adolf 7. — Ernst, Moritz 1. 5. — Esslair 91.

Feuerbach, Anselm 427. — Fichtner 361 — Fischer, S. 251. 466. 477. — Fitger, Arthur 252f. 290ff. 469. — Flaubert 155. 370. — Fleck 421. 424. — Fontane, Th. 304. 392. 465. — Förster, August 40f. 44. 59f. 74. 102. 206. 383. 394. 464f. — Fouquier 391. — Franz, Kaiser von Österreich 387. — Frenzel, Karl 355. 373. 429f. 425. 427. 449. 451. — Freytag, Gustav 76. 90. 144. 151. 186. 345. 366. 368. — Frieb-Blumauer, Minona 428. — Friedmann, Siegwart 41f. 54. 60. 70. 73. 120. 138. 464. — Friedrich der Große 453. — Friedrich Wilhelm IV. 86. — Frohn, Charlotte 112, 135. — Fulda, Ludwig 251, 356f. 373ff. 471.

Gallmeyer, Josefine 29. 30. — Garborg, Arne 264. — Garschin 351. — Gautier, Judith 176f. — Gautier, Theophil 176. — Geistinger, Marie 100. — Geßner, Teresina 92. 103f. 148. 198. 247. 401. — Gildemeister, Otto 101. 162. — Goethe 32f. 49. 63. 83ff. 91. 107. 115. 117. 119f. 127. 145ff. 156. 170. 219. 240. 247ff. 254. 262. 295. 319. 330. 346. 364ff. 393. 418ff. 435. 438. 455. 461. 465. 476. — Goncourt, E. u. J. de 251. 272ff. 307. 463. 469. — Gondinet 173. — Got

185. — Gotthelf, Jeremias 326. — Gottschall, Rudolf v. 268. — Gottsched, Frau 323. — Grabbe 151. 263. — Granier 187. — Grillparzer 33ff. 72. 205ff. 334. 341. 386ff. 394. 463f. 476. — Gröger, Ella 303. — Grube, Max 382, 389. — Guinon 436. — Gutzkow 347.
Haase, Friedrich 40f. 47. 55. 200f. 358. — Hachmann, Cord. 315. — Halbe, Max 474. — Halévy, Ludovic 397. — Hansson. Ola 264. — Harden, Maximilian 392. 466. — Hardt, Ernst 470. — Hart, Heinrich 251, 466f. 477. — Hart, Julius 251. 466. 477. — Hartleben, Otto Erich 312, 314. 455. 469. 474. — Hasemann, Willy 94. — Hauptmann, Gerhart 251. 255ff. 259. 261ff. 266. 269. 271. 274. 282. 291. 294ff. 301f. 327. 345f. 350ff. 373. 376. 378. 381ff. 405f. 409ff. 434. 444. 446. 454. 466f. 469ff. 474. 476ff. — Hausner, Bertha 138. — Haverland, Anna 42. 48. 73. 464. — Hebbel 58. 149. 186. 263. 327. 351. 394. 396ff. 457. 463. 476. — Hebel, J. P. 326. — Hegel 128. — Heine, Heinrich 465. — Helmerding, Karl 5ff. 28. — Hennequin 337. — Herbig, Kaspar, Anzengrubers Großvater 330. — Herder 74. 146. 254. — Herodot 394ff. Hertz, Henrik 225. 457. — Heyse, Paul 72. 151. 154ff. 450. — Hirschfeld, Georg 442f. 469. — Hochberg, Graf 167. — Hochenburger-Jürgens, Anna v. 60f. 92. 121. 168. 170. 239. — Hock, Wilhelm 303. — Höcker, Oskar 93. — Hoffmann, E. Th. A. 347. — Hoffory, Julius 451f. — Hofmannsthal, Hugo v. 469. — Holz, Arno 263. 454. 469. 476. — Hugo, Victor 179. — Houwald 134. — Huysmans 370.
Jachmann, Johanna 91. — Jacobson, Eduard 435. — Ibsen, Henrik 73f. 76. 78. 80. 104ff. 110. 112. 114. 121f. 126f. 130f. 133. 136. 140. 155. 158ff. 165. 189. 208. 213. 218. 225ff. 239ff. 244. 251. 253. 256f. 261. 264. 272. 274. 276. 279. 282. 296. 315. 317ff. 321. 323ff. 327. 333. 343ff. 351ff. 360. 368. 373. 378. 381. 391. 399. 405. 413ff. 417. 431. 434. 446ff. 458ff. 467. 469. — Iffland 85, 143. 202. 421. — Jonas, Paul 251. 466. 477. — Joseph, Schauspieler 316. — Irving 21. — Judic, Mme 187. — Jürgens, s. Hochenburger.
Kadelburg, Gustav 7. 69. 244. 467. 472. — Kahle, Richard

169. 224. — Kainz, Josef 42f. 49. 54. 60f. 65. 69ff. 74. 84. 91. 93. 104. 119f. 198f. 211. 303. 308ff. 406. 418. 420. 438f. 451. 454. 464f. 472. 475f. — Kalisch, David 95. — Karlweiß 430. — Keller, Gottfried 329. 331. 343f. 456. — Keppler, Heinrich 231. — Keßler, Oskar 239. — Key, G., Unternehmer 225. — Keyserling, Ed. v. 470. — Kielland, Alex. 75. — Klein, Adolf 190. 316. — Kleist, H. v. 35. 63. 72. 83ff. 89. 127. 149f. 263. 271. 327. 351. 382f. 385ff. 398. 457. 476. — Klang, Dominik 333. — Klingenfeld, Emma 225. — Klinkhammer, Thessa 303. — Kober, Gustav 190. — Kolowrat, Graf 290. — Körner, Ch. G. 52. 115. 168. — Krause, Ernst 386. 390. — Kraußneck, Arthur 69f. 194. 203. 414. — Kretzer, Max 211. 214ff. — Kuh, Emil 398. — Kürbis, C., Unternehmer 225. — Kurz, August 126. 139.

Labiche 179. — Lafontaine 397. — Langer 218. — Lapommeraye, de 391. — L'Arronge, Adolf 6. 37. 71f. 191. 206. 243. 247ff. 354. 376. 407. 453. 455. 465. 474. — Laube, Heinrich 33. 40. 81. 194ff. 206. 336. 362. 394. 424. 431. 463. 476. — Lautenburg, Sigmund 159. 393. 452. — Legouvé 182. — Lehmann, Else 354, 471. — Lekain 183. — Lemaître 401. — Lenz 146. — Lessing 32. 43. 47. 49. 58. 74. 83. 113. 118. 135. 224. 249. 254. 385. 425f. 438. — Lewinsky, Josef 464. — Lindau, Paul 269f. 272. 280, 373. 449. — Lindberg, Schauspieler 73. — Lindner, Amanda 117. — Lipka, verehelichte Anzengruber 330. — Lobe, Theodor 251. 454. — Lope de Vega 55ff. 207f. 209. 211. — Lubliner, Hugo 192. 373. — Lucca, Pauline 61ff. — Ludwig XIV. 221. — Ludwig, Maximilian 168. — Ludwig, Otto 23. 127. 148ff. 153. 161. 271. 345ff.

Machiavelli 288. — Maeterlinck, Georgette Leblanc 445. — Maeterlinck, Maurice 369f. 391. 442f. 445. 447. — Mannstädt, Wilhelm 435. — Marais 186. — Marlitt 282. — Martinelli, Ludwig 429. — Matkowsky 224. 389f. — Maupassant 390f. 393. 436. 442. — Maurice, Chéri 27. — Mauthner, Fritz 251. 450. 466. — Meery, Hans 251. 292. 303. — Meilhac 180. 397. — Meininger, Die 10ff. 40. 42. 48. 53. 69. 87. 115ff.

167ff. 189. 193. 425. — Mendelssohn, Felix 86. 88. 151. — Menzel, Adolf 428. — Merimée 65. — Metternich 387. — Meyer, Clara 236. — Millet 428. — Mirbeau 370. — Mitterwurzer, Friedrich 224. 305. 308. 349. 464. — Moliere 36. 179. 184. 187. 270. 377. 380ff. 398. — Moritz, Karl Philipp 115. — Morre, Karl 430. — Moser, G. v. 72. 148. 184. 232. — Mozart 62. — Müller, Hermann 475. — Müller, Theodor 303. — Müller-Guttenbrunn 429. — Musset 270.

Nestroy 331. — Neumann-Hofer, Otto 323. 352. — Niemann, Albert 28. 62f. 65. — Niemann-Raabe, Hedwig 45. 231. 383. 449. — Nissen, Hermann 244. 475. — Nollet, Paul 42f. — Normand, M. 392.

Oehlenschläger 225. 457. — Offenbach 100. 181. 187. 292f. 334. — Ohnet 413. — Olden, Hans 60.

Pagay, Hans 406. — Pagay, Sofie 367. — Pailleron 184. — Peppler, Karl 61. 71. — Petri, Lili 231. — Philippi, Felix 357. — Piloty 427. — Pittschau, Ernst 148, 247. — Plato 396. — Pohl, Emil 27. — Pohl, Max 92. 103. 198f. 244. 247. — Pöllnitz, Luise v. 303. — Pospischil, Marie 147. — Possart, Ernst 190. 231. 358. — Prüller 331. — Purschian, Otto 169.

Rachel, Mme 183. — Racine 179. 184. — Raimund, Ferdinand 35. 326. 430. 434. — Ramazetta, Jolanthe 43. — Ramlo, Marie 417. — Ranzenberg, Hugo 126. — Reicher, Emanuel 112. 135. 224. 226. 290. 303. 360f. 363. 466. 472. — Renandot 440. — Reusch, Hubert 367f. — Richepin 174. 186. — Rittner, Rudolf 360f. 364. 393. 406. 437. 472f. 475. — Robert, Emerich 251. 401. 454. — Rosmer, Ernst 469. — Rossi, Ernesto 20. 186. 437. — Rott, Karl Mathias 331. — Rousseau 404.

Salomon, Carl 190. — Salvini 66. 186. — Sandrock, Adele 46 —Sarcey 391. — Sardou 141. 177ff. 182. 186. 228. 271f. 275. 287f. 357. 436f. 448. 457. — Sauer, Edmund 169. — Savits, J. 139. — Schanzer, Marie 13. 251. — Scherer, Wilhelm 248. 322. — Schiller 33. 38. 40. 43. 47. 49ff. 58. 69. 83. 89. 91. 101. 107. 113ff. 127. 148. 151. 156. 160. 168ff. 186. 188. 192ff. 202. 204ff. 216f. 219f. 240. 248. 254. 261f. 268. 271.

295. 303. 307. 309. 330f. 343f. 346. 385. 387. 389. 409. 419. 422. 429. 438. 464. 476. — Schlaf, Johannes 263. 455. 469. 476. — Schlegel, A. W. 101. — Schlenther, Paul 251. 376. 401. 447. 451f. 466. 472. 477. — Schlögl, Friedrich 343. — Schmidt, Erich 85. 248. 430. — Schönfeldt, Auguste 43. 61. — Schönthan, Franz v. 144. 192. 413. — Schopenhauer 143. — Schramm, Anna 28. — Schröder, Friedrich Ludwig 33. 56. 62. 361. 421. 424f. 426. — Schultheis, Emmeline 303. — Schwartz, Johanna 169. 439. — Schweighofer, Felix 93. — Scribe 68. 139. 179. 182. 360. 457. — Shakespeare 4. 10. 15ff. 36. 47. 89. 91. 101. 118. 131f. 145f. 148. 151. 161. 186. 188. 208. 219. 246. 254. 271. 309. 319. 330. 333. 346. 370. 377. 391. 464. 476. — Siegmann, Franz 30. — Sokrates 95. — Sommerstorff, Otto 44. 49. 54. 120. 247. 354f. 401. — Sonnenthal, Adolf 62. 91. 186. 344. 355f. 358ff. — Sophokles 86 88f. 108. — Sorma, Agnes 74. 211. 247. 251. 413ff. 454. 464. 476. — Speidel, Ludwig 356. — Spielhagen 143f. 353. 450. — Spinoza 98. — Stägemann, Eugen 231. — Stettenheim, Julius 251. 466. — Stolberg, Leopoldine 386. — Strindberg, August 252. 330. 401. 403ff. 426. 455. 469. 472. — Sudermann, Hermann 280ff. 357. 434. 470.

Taglioni, Paul 62. — Talma 183. 425. 426. — Tauber, Richard 204. — Tegnér 263. — Teschendorff, Maler 92. — Thorel 440. — Tieck, Dorothea 101. — Tieck, Ludwig 86f. 101f. — Tolstoi 188f. 218. 251. 261. 373. 391. 454. 469. — Topelius, Zacharias 225. — Treptow, Leon 435.

Uechtritz, Friedrich v. 399. — Uhde, Fritz v. 233. — Unzelmann, Friederike 421.

Velten 443. — Vinci, Lionardo da 330. — Vischer, Otto 190. — Vollmer, Arthur 224. 239. 368. 384.

Wagner, H. L. 101. — Wagner, Richard 50. 64. 183. 221. 234. 290f. 460. — Wahle, Julius 425. — Walles, Hedwig 55. — Wank, Frau A. 135. — Wegner, Ernestine 7. 27f. — Werder, Karl 101f. — Wessels, Julius 244. — Wilbrandt, Adolf 56f. 85. 250. 266. 268f. — Wildberger, Sozialist 316. — Wildenbruch, E. v. 1ff. 72. 219f. 223f. 267. 347. 377.

389. 465. 471. — Wille, Bruno 316. —mil 268. Wolff, E. — Wolff, Julius 155. — Wolff, P. A. 423. — Wolff, Theodor 466. — Wolter, Charlotte 147. 423. — Wolzogen, Ernst v. 442. — Worms, Gustave 186. — Würzburg, Ludwig 135.
Ziegler, Clara 28. 48. 196. 203. 246. — Zola 76. 139ff. 172f. 186. 188f. 218. 234. 256f. 271. 349. 370. 391. 428. 436. 459. 468f. 479. — Zschokke, H. 474.

Im gleichen Verlag ist erschienen:

OTTO BRAHM
Kritische Schriften

Zweiter Band:

Literarische Persönlichkeiten
aus dem 19. Jahrhundert

Mit einem Bildnis Otto Brahms nach
einer Photographie von Nicola Perscheid

Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark 50 Pf.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei, Leipzig

BINDING SECT. NOV 15 1966

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

Author Brahm, Otto
Title Kritische Schriften, hrsg. von Paul Schlenther
Vol. 1
NAME OF BORROWER.
DATE.
100144
LG.H.
B81Ok

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 20 04 05 016 1